Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 24 (798) СУББОТА, 22 МАЯ 1937 г. ЦЕНА 20 КОП.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

Я. Горбунов — Узбекская кинематография. **Э. Зильвер** — Чарли Чаплин и его герой. **Х. Веселовский** — Еще об «Арсене». **А. Евсеев** — Кино-откровения Большой советской энциклопедии. **Гр. Самсонов** — «Юность». **Сергей Юткевич** — Михаил Чиаурели. Фельетон — Утро восходящего режиссера. **Обсуждение проблем третьей пятилетки.**

НА ТЕМЫ ДНЯ

20 мая в Москве открылась декада узбекского искусства, в которой принимают участие Узбекский государственный музыкальный театр и узбекская филармония. На всесоюзной сцене будут демонстрироваться наиболее выдающиеся достижения советского узбекского искусства.

В этом всесоюзном смотре, к сожалению, никакого участия не принимает узбекская кинематография и об этом особенно уместно сказать сейчас, когда подводится некоторый итог культурным завоеваниям советского Узбекистана. Не так давно в Москве состоялись декады украинского, казахского, грузинского искусства. Они показали, что культура этих республик поднялась на небывалую высоту. Но и там кинематографии занимает далеко не первое место в ряде других видов искусства. Причины этого отставания кроются прежде всего в том, что киноискусство национальных республик мало связано с народным творчеством. Спектакли украинской оперы, грузинского, казахского и узбекского театров явились событием во всей нашей художественной жизни именно потому, что они показали кровную связь национального театра с сокровищницами народного эпоса, музыки, танца. Кинематография же наших национальных республик развивалась в отрыве от народного искусства. Вместо того, чтобы воспитывать своих киноработников, наши национальные студии ориентировались часто на «гастролеров» из центра, не связанных с историей, культурой, бытом и языком данного народа. Особенно нетерпимо это положение стало после появления звукового кино, открывшего исключительные возможности расцвета национальной кинематографии. Однако и в последние годы подготовка киноспециалистов для национальных республик поставлена неудовлетворительно. Слабость кинокадров, не овладевших еще полностью сложной техникой кинематографии, приводит к тому, что до сих пор в национальных студиях ведущее положение занимают часто люди, не знающие ни языка, ни истории народа, искусству которого они призваны помогать. В итоге наши национальные студии выпускают порой фильмы, все национальные особенности которых исчерпываются местом их постановки и, в лучшем случае, языком, на котором говорят действующие лица. При таком положении кинематография братских наших республик, изолированная от народного творчества и смежных областей искусства, теряет почву для своего органического роста и развития.

Не менее важной причиной отставания национальной кинематографии от других видов искусства является неудовлетворительное идейно-творческое и организационное руководство местными кинoорганизациями со стороны Главного управления кинематографии. Справедливые жалобы национальных киностудий на полную оторванность от всесоюзного киноцентра приходится слышать уже давно. Однако ГУК к этим жалобам не прислушивается, занимаясь попрежнему в основном кинопроизводством в Москве и Ленинграде.

Такое положение дальше нетерпимо. Узбекская, таджикская, азербайджанская, армянская, белорусская и др. наши студии должны, наконец, привлечь внимание ГУК, который целиком несет ответственность за то, что на всесоюзных смотрах культурных достижений национального искусства кинематография никак не представлена.

★

Открылся IV пленум ЦК союза кинофоторaботников. Пленум заслушал уже доклад председателя ЦК союза тов. П. Бляхина. Второй день продолжаются прения по этому докладу. Итоги деятельности нашего руководящего профсоюзного органа нельзя признать удовлетворительными. Очевиден отрыв профсоюзного руководства от масс киноработников. Очевидно отставание органов союза от задач, выдвинутых перед кинематографией размахом социалистического строительства и ростом художественных требований советского зрителя. Чрезвычайно показательно, что президиум ЦК союза состоит из людей кооптированных, а не избранных кинофоторaботниками. Только один член ЦК тов. Сагайдачный является избранным членом ЦК союза.

Центральный комитет союза давно уже превратился из деятельного общественного органа в бюрократическую канцелярию, не связанную с кинопроизводством, с профсоюзными организациями на местах.

Органы союза не пользуются авторитетом в среде киноработников, не имеют почти никакого влияния на производстве. А между тем ЦК союза и его местные организации несут немалую долю ответственности за политические и художественные провалы отдельных наших мастеров, за бесхозяйственность и бесплановость в работе студий.

Профсоюз обязан был уже давно поставить и решить вопрос о киноактерах, незаслуженно вытесняемых из кинопроизводства, ему следовало вмешаться и прекратить ошибочную практику распыления и дисквалификации актерских сил в кино. Профсоюз очень мало сделал для упорядочения тарифной политики и охраны труда во всех звеньях кинофотопромышленности.

Нужно начать деятельную подготовку к выборам профсоюзных органов на основе широкой советской демократии. Новые выборы профсоюзных органов должны быть направлены против всякой гнили и нечисти, против остатков тред-юнионизма, насаждавшегося в профсоюзах Томским и его приспешниками, против троцкистских и бухаринских последышей, притаившихся еще кое-где и в наших профсоюзных организациях.

Пленум должен явиться началом коренной перестройки нашего союза, началом подготовки кинофоторaботников к X всесоюзному с'езду профессиональных союзов.



16 мая на квартиру к народному артисту Союза ССР К. С. Станиславскому приехали для вручения ему ордена Ленина секретарь ЦИК СССР тов. И. А. Акулов и председатель Комитета по делам искусств тов. П. М. Керженцев. Оператор московской студии кинохроники В. Соловьев заснял момент вручения ордена.

■ ■ ■

СССР на международной парижской выставке

24 мая в Париже состоится официальное открытие международной выставки «Искусство и техника в современной жизни».

Павильон СССР расположен на главной магистрали выставочной территории. Он сооружен по проекту архитектора Б. Иофана. Стены павильона облицованы мрамором. Вход украшают 11 барельефов, символизирующих братское единение народов союзных республик. Над главным входом возвышается 25-метровая статуя рабочего и колхозницы, которые держат в высоко поднятых руках эмблему СССР — серп и молот.

В советском павильоне — 5 зал. Их экспонаты отражают многогранную, богатую и счастливую жизнь нашей страны.

Основная идея оформления первого зала — Сталинская Конституция. Здесь посетители ознакомятся с государственным устройством СССР, его территорией, природными богатствами, промышленностью и сельским хозяйством. В центре зала устанавливается порфировый обелиск высотой в 12 метров, увенчанный серебряными барельефами с изображениями Ленина и Сталина.

Следующий зал отведен для показа советской науки, образования, печати и литературы. Живопись, скульптура, графика и театр представлены в третьем зале. Посетители увидят здесь работы лучших художников и скульпторов СССР, макеты постановок наиболее популярных советских пьес.

В советском кинотеатре, построенном рядом с павильоном, будут демонстрироваться лучшие советские художественные, документальные и научные фильмы. В Париж посланы фильмы студии Мосфильм «Мы из Кронштадта», «Последняя ночь», студии Ленфильм — «Чапаев» и «Депутат Балтики», Госкинпрома Грузии — «Последний маскарад». Из документальных фильмов намечены к демонстрации на парижской выставке «Киров», «Боевые подруги», «Ударом на удар» и «Молодость». Ко всем фильмам будут сделаны субтитры на французском языке.

В советском кинотеатре будут также демонстрироваться последние выпуски Союзкинохроники и специальные короткометражные фильмы, отражающие наши достижения в области социалистического строительства, хозяйства, быта — «Северный морской путь», «Советские субтропики», «Строительство центров национальных республик», «Стахановское движение», «Артек», «СССР — страна крупнейшего в мире сельского хозяйства», «Культурно-бытовые учреждения колхозной деревни», «Города Донбасса» (Горловка), «Дома отдыха и санатории», «Молодежь СССР», «Питомник Мичурина», «Материнство и младенчество» и фильм, посвященный покойному академику Павлову. Фойе театра будет использовано для показа роста нашей киносети, киномеханической промышленности и проч.

В четвертом зале размещаются экспонаты железнодорожного и водного транспорта, авиации, радиопромышленности и Арктики. Пятый зал посвящен архитектуре и строительству городов. Перед зрителем развернется панорама новых городов, воздвигнутых за годы пятилеток. В центре зала — грандиозный макет Дворца Советов. Он увенчан фигурой Ленина и дает представление об одном из замечательнейших архитектурных сооружений СССР.

Павильон отразит огромные достижения СССР за 20 лет Великой пролетарской революции, небывалый расцвет культуры его народов, прогресс советской науки и техники.

ПОЧЕМУ НЕ ДЕМОНСТРИРУЕТСЯ ФИЛЬМ «КЛЯТВА»?

21 мая в Москве началась декада узбекского искусства. Декада познакомит красную столицу с выдающимися достижениями узбекского народа в музыкальном и театральном искусстве.

К сожалению, узбекская кинематография не будет представлена на этом смотре. Работники студии Узбекфильм приложили все усилия к тому, чтобы выпустить первый звуковой узбекский фильм «Клятва» к декаде узбекского искусства, чтобы он мог демонстрироваться в эти дни на экранах Москвы. Большую помощь оказала им в этом студия Ленфильм, где производилась перезапись фильма. В рекордный срок — 10 дней — была произведена перезапись и печатание первых двух экземпляров фильма. 17 мая фильм был доставлен в Москву, просмотрен руководством ГУК и принят. Однако ГУК почему-то до сих пор не пустил фильм в прокат.

Аман-Гелды

Аман-Гелды — имя казахского национального героя. В 1916 г. Аман-Гелды поднял восстание казахов против царского правительства, об'явившего в то время «реквизицию» (подлинное выражение царского указа) казахов для нужд войны. Во время гражданской войны Аман-Гелды под руководством партии большевиков победоносно дрался против белых во главе партизанских отрядов и погиб в 1919 г. в борьбе с колчаковщиной и отрядами контрреволюционной Алаш-орды.

Об этом любимом герое казахского народа написали сценарий драматурги Майлин и Мусрепов совместно с Вс. Ивановым. Сценарий «Аман-Гелды» утвержден ГУК и принят к постановке студией Ленфильм.

Постановка «Аман-Гелды» находится в подготовительном периоде. В ближайшее время режиссер М. Левин вместе с оператором и начальником бригады П. Подвальным выезжает в Алма-Ату для ознакомления на месте с материалами.

В основных ролях героев-казахов в фильме будут заняты актеры казахского театра. Музыку к картине будет писать композитор-орденоносец, народный артист Казахской ССР тов. Брусиловский, один из лучших знатоков казахской народной музыки и песни. В начале 1938 г. фильм «Аман-Гелды» будет готов.

ПОВЕСТИ И. ЧАВЧАВАДЗЕ НА ЭКРАНЕ

В мае исполняется 100 лет со дня рождения выдающегося грузинского писателя и общественника Ильи Чавчавадзе. Госкинпром Грузии в ознаменование этого юбилея приступил к постановке художественного звукового фильма из произведений Чавчавадзе.

Сценарий фильма пишут писатель Л. Асатиани и режиссер К. Микаберидзе. В основу сценария входит известная повесть И. Чавчавадзе «Глехис наамбоби» («Рассказ нищего»). В повести «Рассказ нищего» Чавчавадзе выступает с резким протестом против крепостного права, против социального неравенства, порабощающего личность человека-крестьянина. Наряду с этой повестью в сценарий включаются также два других произведения Чавчавадзе — «Како качаги» и «Кацна аламиани».

Авторы сценария поставили перед собой задачу, сохраняя художественную канву произведений И. Чавчавадзе, показать эпоху крепостного права в Грузии, отобразить положение крестьянства в условиях феодального строя.

Ставить фильм будет режиссер Коте Микаберидзе.



Долго скакали дехкане на своих резвых конях. Они пытались спасти предательски захваченного баями большевика Андрея Кравцова. Кадр из фильма «Клятва», Узбекфильм, постановка режиссера А. Усольцева-Гарф, сценарий Г. Кудрявцева и И. Иванова.

■ ■ ■

УСПЕХ «НАТАЛКИ-ПОЛТАВКИ» В АМЕРИКЕ

Фильм «Наталка-Полтавка» режиссера-орденоносца И. Кавалеридзе приобретен американскими кинопрокатными организациями.

Перед выпуском картины на экраны в некоторых кинотеатрах шел фильм «Наталка-Полтавка», поставленный эмигрантом петлюровцем Авраменко. Через три дня этот фильм был снят с экранов.

Перед началом демонстрирования советского фильма петлюровцы подняли большую кампанию против него и вообще против советской кинематографии. Но никаких результатов эта белогвардейская возня не дала. Фильм «Наталка-Полтавка» демонстрируется в лучших кинотеатрах США, в том числе в кинотеатре «Рузвельт» три недели, тогда как любой американский боевик идет здесь не больше недели.



К ДЕКАДЕ УЗБЕКСКОГО ИСКУССТВА В МОСКВЕ. На снимке сцена из пьесы «Гюльсара». Слева направо: заслуженная артистка Узбекской республики Халима Насырова, артисты Сарымсакова и Халмухамедов. Постановка режиссера Музаффара Мухамедова. Автор пьесы драматург К. Яшен-Нугманов.

ДВАДЦАТЫЙ МАЙ

Первомайское утро. Красная площадь занята стройными карре войск. По площади, под приветственные возгласы с переполненных народом трибун, проходит делегация героического испанского народа. Из Кремля, направляясь к мавзолею, идут руководители партии и правительства. Среди них товарищи Сталин, Молотов, Каганович, Калинин, Микоян и другие. Народ восторженно рукоплещет, приветствуя любимых вождей. Эти начальные кадры сразу вводят зрителя в атмосферу праздника, создают впечатление серьезности и торжественности момента.

Фильм полнометражный. Он показывает Москву с раннего утра и до поздней ночи. Вся картина — и парад, в котором приняли участие разнообразнейшие виды вооруженных сил Красной армии, и многотысячная демонстрация трудящихся, заполнившая улицы и площади столицы, — все дано в едином стиле.

Фильм волнует. Коллектив, создавший его, достигает этого, не впадая в декламацию и ненужный пафос.

Прекрасно схвачен и передан момент встречи на площади испанских делегатов с руководителями партии и правительства. Надолго останутся в памяти кадры, в которых товарищ Сталин, как отец своих детей, обнимает делегатов, дружески приветствуя их.

Несколько вычурны начальные кадры, показывающие Москву в вечерние часы. Мелькающие огни не позволяют уловить содержание кадра. Панорама города становится неузнаваемой, люди показаны смутно.

Фильм снимался московской студией Союзкинохроники. Режиссеры Л. Степанова, М. Слуцкий, И. Сеткина. Звукооператор И. Ренков. Ассистенты режиссера К. Кулагина, Л. Залкинд. Текст песенки поэта В. Лебедева-Кумача.

ПО СТОЛБЦАМ ЗАРУБЕЖНОЙ ПЕЧАТИ

❋ **Агрессивные маневры германской фашистской кинематографии вызывают законное беспокойство американской печати.**

«Подготовка мировой кинематографической войны в полном разгаре»,— заявляет американский журнал «Моши Пикчур Геральд».

Поджигателем этой войны, по словам журнала, является Германия, которая создает блок со своими «идейными» союзниками «для борьбы против американской, а также либеральной и коммунистической кинематографии».

«Первым свидетельством того, что тучи на кинематографическом горизонте сгущаются,—пишет журнал, — является подписание итало-германского кинодоговора в Берлине».

В телеграмме из Германии корреспондент «Нью-Йорк Таймс» пишет: «Впервые кинематографические отношения официально вступили в сферу международной дипломатии».

Несмотря на то, что японо-германский контакт в области кино не закреплен специальным дипломатическим документом, в наличии его не приходится сомневаться. Фирма Тобис, находящаяся под прямым контролем германского правительства, недавно подписала соглашение с японской фирмой Кокко Тобис Ниппон, которое гарантирует прокат значительного количества германских фильмов на японском рынке. Любопытно отметить, что Кокко Тобис Ниппон теснейшим образом связана с крупнейшим японским газетным об'единением Асахи. Ведутся также переговоры об установлении связи между германской кинематографией и японским концерном Каваки, студии которого расположены в Киото.

«В германских официальных кругах,—пишет по этому поводу «Нью-Йорк Таймс»,—не скрывают намерений Геббельса создать «международный» киноблок из идеологических союзников Германии. Договор с Италией и соглашения о совместной работе с Японией в области кино основаны не только на идее экономического сотрудничества, но, главным образом, на идее сотрудничества для борьбы с «либеральными» и коммунистическими элементами».

Это «сотрудничество» поджигателей войны имеет целью широкую пропаганду против Советского Союза и всех государств, стоящих на страже мира.

❋ **Германские агенты в США** ведут упорную борьбу против кинопостановок, которые считаются «оскорбительными для германского престижа». При этом они не останавливаются перед открытым запугиванием творческих работников. Так, еще в прошлом году Георг Гислинг, германский консул в Лос-Анжелосе, обратился с письмом, полным угроз, к продуссеру Альфреду Манон, сценаристке Изабелле Стиль и другим участникам коллектива, работавшим над фильмом «Я был пленником фашистской Германии».

Теперь агентство Юнайтед Пресс сообщает из Голливуда, что работники компании Юниверсаль, участвующие в постановке фильма «Возвращение» (по известному роману Ремарка), получили аналогичные письменные «предупреждения» от германского консула в Лос-Анжелосе. Угрожающие письма получили режиссер Джемс Уэль, актеры Слим Семмервиль, Энди Девайн и др.

❋ **В палате общин английского парламента** недавно обсуждался вопрос «об исключении из проката на британских островах фильмов, постановка которых требует жестокого обращения с животными».

Депутат Роберт Гоуэр привел ряд примеров из практики американской кинематографии, которые свидетельствуют, по его мнению, о недостаточно гуманном отношении к животным в процессе постановки фильма. Так, в некоторых просмотренных им постановках леопарда заставляли драться с гиеной, стравливали между собой крокодилов и т. д.

С резкой речью выступил лейборист Гровс. «Мне кажется, что некоторые люди в этой стране, — заявил он,— питают больше любви к животным, нежели к роду человеческому».

❋ **По предварительным данным** 12 основных кинoорганизаций США выпустят в 1937-38 году 604 полнометражных звуковых фильма. План американской кинематографии в этом году составляет 550 фильмов.

Узбекская кинематография

Расцвет узбекского национального искусства начался только после Великой Октябрьской революции.

Законы шариата запрещали зрелище, изображающее человека. Шариат вкупе с царским правительством душил искусство.

До революции в нашей стране были любительские кружки, да и то буржуазно-реформистского направления. В этих кружках не только запрещали участвовать женщинам, их даже не пускали на спектакль. Единственными проводниками искусства были народные певцы и сказители, — хафизы и ашуляги.

Революция открыла перед трудящимися Узбекистана широкие пути культурного роста, создала все условия для успешного развития народных талантов.

В 1918 году в садах и парках Узбекистана молодежь под руководством поэта-революционера Хамза Хаким-Заде стала проводить так называемые восточные вечера. В программу этих вечеров входили национальная музыка, песни, пляски. Активное участие в этих вечерах принимали широко известные сейчас по всему Союзу тт. Кари Якубов, Маряя Кузнецова, Хакимов и другие. Эти концерты положили начало широкому развитию национального искусства. Сейчас Узбекистан имеет все виды искусства: театр, кино, музыку, изо, цирк, эстраду и т. д. Широко развивается самодеятельное народное творчество. Только за время с 1932 по 1936 г. было записано больше 400 народных песен. Записаны образцы классической национальной музыки. Организовано около десятка музыкальных и драматических школ. В историю советской музыки вошли имена народных певцов и музыкантов — Домула Халим, Ходжи Аблуазис, Тохтасын Джалимов, молодых композиторов тт. Ашрафи, Садыкова и других. Актеры нашей драмы стали популярны и за пределами Узбекистана. Партия и правительство создают все условия для широчайшего развития национального искусства.

Проводимую ныне декаду узбекского искусства мы рассматриваем, как событие большой политической важности, обязывающее нас в дальнейшем к еще более глубокой и напряженной работе.

В нынешних условиях, пожалуй, наиболее острым участком, требующим нашего повседневного внимания, является кинематография. Здесь, к сожалению, нам нечем похвалиться, мы не можем показать волнующих, высококачественных фильмов, отражающих жизнь нашей республики. Узбекская кинематография не создала своего «Чапаева». За 11 лет кино Узбекистана создано 10 немых художественных фильмов. Среди них выделялись картины: «Из-под сводов мечети», «Вторая жена», «Егит», «Чадра» и «Шакалы Равата». Это исторические картины, показывавшие гражданскую войну, становление советской власти, борьбу за раскрепощение женщины. Для своего времени они были, быть может, не так уж плохи. Первые наши картины снимались в невероятно трудных условиях. Студии не было, с'емки производились в помещении старой медресе.

В прошлом году в Ташкенте выстроили большую киностудию. Она имеет отличный павильон, лабораторию, оборудованы монтажные комнаты и т. д.

В распоряжении студии есть 40 прожекторов, четыре с'емочных аппарата «Дебри», четыре комплекта звукозаписывающих аппаратов. Сейчас монтируется «Тонваген», аппарат «МС-2» устанавливается на автомобиле. Получен звукомонтажный стол. В ближайшее время одесский завод «Кинап» сдает студии «мувиолу», будет также оборудован кабинет перезаписи. Техническое оснащение студии вполне отвечает современным требованиям.

Неплохо технически оснащена и база Союзкинохроники. Однако, несмотря на внешнее благополучие, дела узбекской кинематографии очень плохи.

Что конкретно сделано за последнее время?

В 1936 году студия выпустила один киноочерк «Кара-Калпакия». Недавно начали с'емки полнометражного документального фильма «Узбекистан за 20 лет». Студия кинохроники регулярно выпускает киножурналы.

В самые последние дни закончена наша первая звуковая картина «Клятва». Можно ли сказать, что этой работой Узбеккино оплатило счет, пред'являемый к нему массами национальных зрителей? Конечно, нет.

В чем же дело, почему нет картин? Вся работа срывается оттого, что мы не имеем кадров узбекских киноработников. Бывшие руководители Узбеккино, разоблаченные сейчас враги народа, «постарались» в свое время сорвать подготовку киноработников.

В результате мы не имеем из национальностей, населяющих нашу республику, достаточного количества кноинженеров, режиссеров, операторов. Мы принуждены обходиться людьми, приезжающими к нам работать на короткий срок. Квалификация этих работников не всегда стоит на должном уровне. В таких условиях создавались все наши картины.

За то, что у нас не созданы свои кадры в кино, в значительной мере ответственно и центральное кинематографическое руководство. Ведь не секрет — как ни старайся, киновуза в Ташкенте не организуешь. Людей надо было учить в Москве. Но Главное управление кинематографии ничего не сделало для того, чтобы помочь вырастить эти кадры. Во ВГИК нет ни одного студента из нашей республики. Если бы ГУК в свое время проявил инициативу и внимание к узбекской кинематографии, он бы конечно сломил сопротивление людей, намеренно срывавших подготовку кадров на участке кино. Однако ГУК не интересуется кинематографией национальных республик. За год в студию не приехал ни один работник Главного управления, ни разу не проверил ход строительства новой студии не контролировал производства фильмов.

ГУК, которому подчинена студия, даже не интересуется, на что тратятся ассигнованные Узбекфильму деньги. Не было случая, чтобы Главное управление дало какое-либо конкретное, оперативное указание. Вся «опека» выражается в одобрении или запрещении сценария или картины. Это же не система руководства!

Недоумение вызывают заключения ГУК по сценариям. Характерен, например, отзыв на сценарий «Честь и любовь». Сколько ни читай это гуковское произведение, так и не поймешь, считает ли ГУК сценарий хорошим или плохим.

В прошлом году, не получая несколько месяцев от Главного управления кинематографии отзыва по запущенному производству сценария Анны Ян «У старой мельницы», директор Узбеккино, по своей инициативе, вообще прекратил постановку картины. До сих пор ГУК так и не прислал отзыва на этот сценарий. Никто не сказал, правильно ли поступил директор.

В 1936 г. местные партийные организации выдвинули на пост директора студии тов. Енгалычева. Прошел год. Несмотря на неоднократные попытки, Енгалычев ни разу не смог попасть на прием к т. Шумяцкому.

Можно ли в таких условиях говорить о руководстве ГУК национальными студиями?

Десятки раз студия обращалась с просьбой к заместителю начальника Главного управления тов. Усиевичу направить квалифицированного сценариста для помощи нашим национальным кинодраматургам. Тщетны все просьбы. А Узбеккино необходимо помочь! В студию надо направить хотя бы одного опытного мастера.

Руководству Узбеккино в самое ближайшее время придется вплотную заняться выращиванием своих специалистов. Средства на это отпущены.

Если в 1936 году на работу по воспитанию кадров студия имела 27 тысяч рублей, то в 1937 году ассигновано свыше 200 тыс. рублей. Кое-что уже делается. Сейчас в студии 27 человек повышают свою квалификацию —готовятся звукомонтажник, лаборанты и т. д. Но не эти люди решают успех кинопроизводства. Ошибка наша в том, что все внимание до сих пор уделялось подготовке кадров подсобных квалификаций. Между тем представители основных профессий— режиссеры, сценаристы, операторы— не подготавливались.

Каковы ближайшие перспективы Узбеккино?

В этом году должны сниматься три звуковые игровые картины: «Разведчик Тагир», «Гюлистан» и «Честь и любовь». Все три сценария создаются молодыми узбекскими кинодраматургами. Это достижение студии, начавшей с прошлого года «выхаживать» своих сценаристов. Но режиссера мы имеем пока только для «Разведчика Тагира». Двух других надо подыскивать.

С будущего года в Ташкенте начнется строительство большой студии, рассчитанной на производство 12—15 картин в год. Стройка новой студии будет закончена в 1940 г. К этому времени мы обязаны вырастить своих киноспециалистов. Руководство студии должно произвести отбор людей, которые будут посланы на учебу. В этом нам должны помочь товарищи из ведущих студий. В течение 1937 года их надо подготовить к испытаниям по специальным дисциплинам. В 1938 году узбекские студенты должны учиться в киноинститутах Москвы и Ленинграда.

В третью пятилетку кино Узбекистана должно создать кадры своих специалистов. Только имея своих квалифицированных работников, мы сможем создать фильмы высокого качества.

Начальник Управления по делам искусств УзбССР

Я. ГОРБУНОВ.

ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ТРЕТЬЕЙ ПЯТИЛЕТКИ

Эпизод из картины «Гаврош» (Мосфильм, режиссер Т. Лукашевич, сценарий Г. Шаховского). На фото: справа — Монпарнас (арт. И. Массальский), слева Гаврош, роль которого исполняет школьник Коля Сморчков.

■ ■ ■

ПЕЧАЛЬНЫЙ УРОК

Фильм «Сын родины» (Союздетфильм) должен показать детям героическую работу наших пограничников.

Заснятые куски этой картины, показанные режиссером В. Журавлевым творческой секции студии, справедливо вызвали ряд опасений. Основной порок материала заключен в сценарии М. Долгополова и И. Бачелиса. Сценарий многократно переделывался, его начали снимать в незаконченном виде. Режиссер продолжал переделку сценария параллельно со с'емками, однако не сумел при этом ни углубить и укрепить драматургическую основу сценария, ни заострить и углубить его идейную направленность.

Наиболее неудачны в просмотренном материале сцены в колхозе. Творческий коллектив группы, видимо, не знает колхозной жизни и в показе колхозников усугубил недостатки сценария. Большой ошибкой была с'емка колхоза в павильоне. В этих эпизодах явственно ощущается бутафория (художник Я. Фельдман). Оператор Н. Прозоровский, интересно отснявший натуру, в сценах колхоза также допустил ряд погрешностей. На это справедливо указали тт. Разумный, Монастырский, Немоляев, Донской и др. Попытка режиссера восполнить недостатки сценария с помощью актеров также не увенчалась успехом. Даже такие мастера, как В. Пашенная (мать) и Р. Пельтцер (председатель колхоза), не смогли преодолеть схематизма сценария.

Почти все выступавшие (тт. Иткина, Соломанская, Шеленков, Лукин и др.) указывали, что образ женщины-пограничника сделан фальшиво. Боевая подруга пограничника в трактовке артистки Окуневской дана невыразительно. К удачам режиссера и всей с'емочной группы следует отнести сцены на натуре — например, преследование и поимка диверсантов. Однако и эта удача не может спасти картину в целом.

— Работа над фильмом только начинается. Надо исправлять сценарий, чтобы выпустить доброкачественную картину,—резюмировала тов. Иткина (ГУК).

Режиссер В. Журавлев согласился с мнением творческой секции. Жаль только, что к этому выводу режиссер и сценарный отдел (тов. Соломанская) пришли тогда, когда уже отснято 80 процентов материала. Из этого печального урока дирекция студии должна сделать все выводы и категорически воспретить с'емку фильмов по незаконченным и плохим сценариям.

Р. МИЛЬКИНА.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

В третьей пятилетке мастерам советской кинематографии предстоит решить большие задачи. В наших фильмах должны быть отражены более сложные и углубленные процессы нашей действительности, должна быть разрешена проблема глубокого показа сложных человеческих образов.

Для осуществления этой задачи режиссеру нужны два условия: сценарии и актеры. Что касается актеров, то в свое время это дело было упущено, и сейчас у нас в кинематографии пока мало еще актеров, способных воплотить сложные и глубокие образы мыслящих людей. В год-два таких актеров воспитать нельзя. Очевидно, в ближайшем будущем основным источником актеров для наших фильмов будет театр. Но проблема воспитания кадров кинематографических актеров, безусловно, должна быть разрешена в третьей пятилетке.

Полностью должна быть перестроена вся система создания фильмов. Неправильно, что у нас фильмы делаются целиком на фабрике, а творческие и производственные вопросы разрешаются часто вне фабрики. Такое переплетение нередко ведет к снижению художественного качества там, где интересы художника сталкиваются с интересами планового производственного характера. Замысел фильма, создание сценария, проработка образов, вся репетиционная часть должны быть вынесены за пределы фабрики. В процессе предварительной, дос'емочной работы люди должны быть об'единены по принципу близости художественных устремлений. Это уничтожило бы всякую нивелировку, породило бы настоящее творческое соревнование, борьбу художественных направлений. Я думаю, что руководить режиссерами надо так же, как руководят у нас работниками других искусств.

Полностью должна быть перестроена и система воспитания киноактеров. Кинематографические режиссеры до сих пор не воспитывали киноактеров, а работали с ними от случая к случаю, от фильма к фильму. При художественных об'единениях должны быть созданы небольшие студии, где бы под руководством режиссеров воспитались актеры, принимая участие в производственной работе. В театре у разных режиссеров разные требования к актеру, разные приемы работы с ним. Так и в кино в условиях студийной учебы и работы под руководством различных режиссеров формировались бы различные художественные направления нашего искусства.

Д. МАРЬЯН.

Повысить проекционную технику

В третьей пятилетке необходимо разработать и узаконить четкие технологические процессы. В свете постановления февральского пленума ЦК ВКП(б) мы должны учитывать, что единые технологические процессы это не только техническая, но и политическая наша задача. Ведь сейчас на каждом кинопредприятии есть свой технологический процесс. Он обусловлен не научно-производственными требованиями, а традициями или сугубой заинтересованностью и возможностями данного предприятия или группы лиц.

Необходимо также реорганизовать все дело проекционной техники. На сегодня основной стационарный проекционный аппарат и в городе и в деревне — ТОМП-4 со звуковой приставкой. Это явно устаревший аппарат. Созданный около десяти лет назад немой аппарат ТОМП-4 в дальнейшем был приспособлен под звук, хотя по основным конструктивным признакам не был рассчитан на звуковую проекцию.

Завод Кинап начал освоение производства звукозаписывающей аппаратуры по типу американской «АСА». Надо жестко внедрить ее и бороться со всякими половинчатыми решениями в этом деле. Необходимо, чтобы в дальнейшем опять «не застряли» на этой модели и регулярно каждые 10—12 месяцев ее модернизовали. Это уничтожит имевшее до сих пор место отставание нашей звуковой техники.

Инженер П. Г. ТАГЕР.

НА СОВЕЩАНИИ В ГУК

Начальник Главного управления кинематографии тов. Шумяцкий созвал широкое совещание для обсуждения наметок плана третьей пятилетки. В обсуждении участвовали представители киностудий, проката и заводов. Наметки плана сейчас только предварительные. Они еще не утверждены. Все же по ним в какой-то мере можно судить о развертывании работы кинопромышленности.

По кинофикации на 1937 год было запланировано на каждого гражданина 8,3 посещений кинотеатра в год. По плану 1942 года посещаемость должна возрасти вдвое. Количество действующих киноустановок будет значительно увеличено. К последнему году пятилетки предполагается иметь около 59 000 установок, из них на селе около 50 000. За пять лет надо выстроить около 500 городских кинотеатров.

Кинопромышленность должна будет обеспечить массовое производство звуковых узкопленочных проекторов, которые намечено широко использовать в сельской киносети.

Значительно увеличится выпуск художественных звуковых фильмов. В 1937 году по плану надо выпустить 60 картин, на 1942 год намечается производство около 150 художественных фильмов, из них часть цветных и мультипликационных (полнометражных).

План предусматривает реконструкцию почти всех студий и постройку новых.

К концу пятилетки предполагается снизить сроки производства фильмов. Национальные киностудии будут снимать картину за 8 месяцев, а центральные студии — в 7 месяцев.

ГУК намерен обеспечить крепкой технической базой кинохронику. Будет построена оснащенная новейшей техникой студия хроникальных фильмов.

Предполагается также создать все условия для успешного выпуска учебно-технических фильмов. Под Москвой намечается выстроить студию Союзтехфильм, в Новосибирске — реконструировать имеющуюся студию, довести ее производственную мощность до 20 фильмов в год. Союзтехфильму будет передано нынешнее помещение студии Белгоскино, которое в свою очередь перейдет во вновь отстроенное здание. Всего в 1942 году предполагается выпускать около 200 фильмов, при условии, что производство каждой картины займет не больше 5 месяцев.

В третьей пятилетке предполагается пустить в эксплоатацию новые пленочные фабрики: № 3 и Казанскую. Проектируется также строительство большой новой фабрики. Фабрика № 5 будет переведена на производство исключительно ацитатной пленки для узкопленочного кино и рентгеновской пленки. Намечаемые масштабы кинематографии потребуют производить в 1942 году втрое больше пленки, чем вырабатывается сейчас.

В соответствии с вырастающими потребностями киносети будет значительно расширена и массовая печать копий. На последний год пятилетки планируются средние тиражи: 280 экземпляров на широкой пленке и 460 на узкой. Чтобы обеспечить такой большой об'ем работы, придется вместо ликвидируемых в ближайшие годы старых копировальных фабрик выстроить три новые мощные копировальные фабрики в Москве, Казани и Киеве. Намечено выделить специальную фабрику для печати узкопленочных фильмов.

К концу пятилетки будут печататься только звуковые копии, так как в течение ближайших лет предполагается повсеместно озвукофицировать киносеть.

Киномеханическая промышленность предполагает увеличить об'ем своей продукции в четыре раза по сравнению с нынешними нормами.

Намечается развернуть большое строительство: пустить в ход новую киностудию в Казахстане, отстроить новые здания учебного института кинематографии и НИКФИ, студии Союзкинохроники в Ленинграде, Киеве, Хабаровске и других городах.

При обсуждении плана представителями с мест был сделан ряд важных замечаний. Тов. Гамзе (Украинфильм) указал на то, что совершенно не запланированы средства на постройку общежитий для сельских киномехаников. Забыта также необходимость переквалификации механиков немого кино на звуковиков.

Тов. Михайлов (ГУК) требует тщательно разработать образцовую модель узкопленочника.

Тов. Орелович (киевская студия) отметил, что в плане отсутствует равномерное финансирование студии. Мосфильм получил на свои 28 картин вдвое больше средств, чем Украинфильм на 20 картин. Такой разрыв финансирования национальных студий затруднит их техническую реконструкцию.

Тов. Бабицкий (Мосфильм), указывая, что общее количество фильмов, планируемое на 1942 год, не вызывает ни у кого сомнений, решительно возражал против системы распределения фильмов по студиям. Если некоторым национальным организациям придется в течение пятилетки увеличить план в 4—5 раз, то почему-то Ленфильму планируется столько же картин, сколько он выпускает в 1937 году.

Тов. Фельдман (Союзкинохроника) возражал против заниженных тиражей киножурнала. Он указал, что при огромном количестве киноустановок журнал будет терять свою актуальность, не обойдя и одной третьей части киносети.

Тов. Шостак (Союздетфильм) указал, что, говоря об упомянутом в плане строительстве южной базы, не обязательно фантазировать о небывалом «городе чудес». Надо обеспечить хорошую южную базу, хотя бы используя для этого ялтинскую студию. Конечно, при этих условиях ей надо отпустить добавочные ассигнования.

Тов. Смирнов (Ленфильм) решительно возражает против планирования ленинградской студии на «затухание». По намечаемому сейчас плану у Ленфильма нет перспективы роста. При вложении очень небольших затрат можно свободно довести программу до 25 картин в год вместо планируемых к выпуску 17 фильмов. Это реально обеспечивается творческими и производственными возможностями студии.

Тов. Смирнов говорил также о том, что обязательно надо создать благоприятные условия для развития производственной базы национальной кинематографии. Надо дать сюда средства и людей, ибо одними разговорами и сочувствиями, как это делалось до сих пор, не поможешь. Тов. Смирнов доказал также необходимость создать и с'емочную базу на далеком севере. При грошевых затратах такая база обеспечит своевременную и нормальную с'емку всех «снежных картин».

Ленинградская студия технических фильмов выпустила к международной парижской выставке фильм «Материнство» (автор-режиссер доктор Н. И. Галкин). Кадр из фильма — детский очаг.

СОВЕТСКАЯ КИНОХРОНИКА

В третью пятилетку Союзкинохроника, имеющая более чем 10-летний опыт, вступит технически оснащенной. Строительство новой фабрики позволит в значительной степени улучшить основное качество хроники — ее оперативность.

Работу системы советской кинохроники нам кажется целесообразным организовать следующим образом.

Во всех крупнейших краевых центрах страны и во всех крупнейших столицах национальных республик должны существовать хорошо оборудованные с'емочные базы, имеющие в своем распоряжении небольшие кинолаборатории массовой печати.

Помимо баз в городах, колхозах, на крупнейших предприятиях надо иметь сеть специальных кинокорреспондентов, связанных с соответствующими базами или с центральной московской студией. В эту сеть наравне с профессионалами надо вовлечь операторов-любителей, работающих на посюжетной оплате.

Особое внимание следует обратить на темп прохождения материала в аппарате московской студии. Весь материал должен немедленно после обработки просматриваться ответственным редактором и направляться к монтажеру, а затем озвучиваться. Озвученные сюжеты должны заготовляться впрок, и с каждого из них надо отпечатать определенное количество контратипов, чтобы в дальнейшем можно было быстро размножать копии. Эти сюжеты, смонтированные и озвученные, составят редакционный портфель кинохроники.

Каждые три дня из портфеля, по указанию ответственного редактора, должны отбираться 10—12 сюжетов для журнала, содержащего разнообразный и самый актуальный для данного момента материал.

Одновременно должны склеиваться все контратипы и фонограммы и немедленно самолетами рассылаться по периферии для массовой печати. В Москве должна печататься только незначительная часть тиража.

Нам кажется, что такая организационная схема, если она будет опираться на соответствующую техническую вооруженность, в корне устранит основной недочет кинохроники — запаздывание и придаст ей максимальную оперативность.

В третьей пятилетке, надо полагать, будет закончено исследование и испытание в производственных условиях всевозможных способов цветной кинематографии. Следует ожидать, что в течение третьей пятилетки будут закончены необходимые экспериментальные работы и будет ясно, какой способ цветной с'емки будет принят советской кинематографией.

Нам кажется, что двухцветный способ имеем все основания получить широкое распространение для кинохроники. Благодаря сравнительной простоте с'емочной части процесса, компактности аппаратов, а также наиболее простому и быстрому способу печати двухцветка является оперативным способом, позволяющим выпускать кинохроникальную продукцию на массовый экран в кратчайший срок.

В связи с этим следует уже сейчас начать подготовительные работы по созданию технической базы для цветной кинохроники с тем, чтобы уже в начале третьей пятилетки советский зритель мог видеть отображение яркой и красочной нашей жизни на цветном экране.

В третьей пятилетке необходимо широко организовать производство специально хроникальных видовых и этнографических фильмов. Это, несомненно, дело Союзкинохроники. У хроники есть квалифицированные кадры, желающие работать в этой области, имеются практический опыт и другие возможности.

В третьей пятилетке Союзкинохронике нужно обратить особое внимание на подбор и воспитание кадров. Следует твердо установить, что основной и ведущей производственной фигурой на кинохронике является автор-оператор, т. е. оператор, являющийся подлинным творцом произведения хроникального киноискусства, начиная от темы и кончая готовым сюжетом или короткометражкой. Таких работников надо воспитать и обучать.

Б. НЕБЫЛИЦКИЙ.

Студии Голливуда забастовали. Полиция охраняет помещения пустующих студий.

■ ■ ■

Забастовка в Голливуде

В Голливуде, впервые за все время существования американской кинопромышленности, вспыхнула крупная забастовка, приостановившая работу большинства основных киностудий.

Забастовка началась 30 апреля, когда 3 тысячи технических работников, пред'явив требования о повышении заработной платы и улучшении условий труда, прекратили работу и покинули производство. Первоначально забастовка охватила цехи маляров, художников и примеров.

К 3 мая стачечное движение приняло более широкие размеры. Забастовали киноинженеры, водопроводчики, костюмеры, повара, машинисты, сварщики, киномеханики, и кочегары. К этому времени стачка охватила 10 тысяч человек. Девять киностудий Голливуда принуждены были остановить всю работу.

Одним из требований, выдвинутых забастовщиками, является официальное признание профсоюзных организаций.

Союз киноактеров также присоединился к стачке и выдвинул ряд своих требований. Часть ведущих актеров, так называемых «кинозвезд», активно поддержала бастующих; среди них Роберт Монтгомери, Джоан Кроуфорд, Франчо Тон, Джемс Кагней, Гарри Купер и др. Голосование, проведенное левым крылом союза актеров, выявило, что около ста крупных актеров готово немедленно начать забастовку. Грета Гарбо, которая вначале, занимала нерешительную позицию по отношению к забастовке, 10 мая приняла предложение забастовочного комитета участвовать в стачечных пикетах.

Следует отметить однако, что союз актеров в целом занял половинчатую позицию, приняв на себя роль буфера между бастующими и предпринимателями.

По последним сообщениям, владельцы студий согласились на ряд уступок союзу актеров, в частности на повышение жалованья низкооплачиваемым актерам.

Используя разногласия между отдельными профессиональными организациями, некоторые студии под охраной полиции частично возобновили работу.

Каков бы ни был исход событий в Голливуде, они представляют яркий эпизод в истории американской кинематографии.

Рост политической активности ряда творческих работников, имена которых известны всему миру, рост их антифашистских настроений и симпатий к героическому испанскому народу, развитие профсоюзов говорят о значительных сдвигах в американской «киностолице».

В ГОЛЛИВУДЕ

— Эй! Слезай! Дрессировщики забастовали...

(Из французской газеты «Пари Суар»)

С'ЕМОЧНАЯ БАЗА В КИРОВСКЕ

Каждый год, чуть только сильнее начинает пригревать солнце, на Крайний Север в поисках снега и зимней натуры направляются с'емочные группы киностудий и бригады Союзкинохроники. Группы едут в Мурманск, Кировск и даже дальше, на побережье Баренцова моря. Обычно несколько работников группы выезжает заранее, затрачивает долгое время на подготовку к с'емкам, на хозяйственные и организационные дела. Группы в ожидании простаивают, теряют много драгоценных дней.

То же случилось и в этом году. Ранняя весна заставила выехать на с'емки зимней натуры в Кировск с'емочные группы фильмов «Дальний Восток», «Комсомольск» и «Падение Кимас-озера». Каждая группа посылала своих людей выбирать место для натурных с'емок, сама вела подготовку к с'емкам. Затрачено много времени и средств.

Могут ли работники советской кинематографии наиболее рационально, с наибольшей творческой продуктивностью использовать время поездок на север?

Режиссеры бр. Васильевы в газете «Полярная правда» правильно ставят вопрос о создании в Кировске с'емочной базы. Здесь много снега — хорошего, крупно-зернистого, чрезвычайно подходящего для с'емок. Много яркого, ослепительного солнца, подолгу не покидающего небосклон.

Взяться за создание такой базы должна в первую очередь студия Ленфильм, так как ленинградские киноработники чаще всего выезжают на север, в портфеле студии есть много сценариев, связанных с большими и серьезными зимними с'емками.

Что нужно сделать для организации в Кировске зимней кинобазы? Очень немногое. Во-первых, нужно построить или арендовать дом, в котором кинематографисты будут жить во время с'емок; во-вторых, надо приобрести 1 машину и 2—3 лошадей для обслуживания экспедиций; в-третьих, содержать здесь одного постоянного работника.

Расходы потребуются небольшие, и эффект от этого мероприятия будет значительный.

Оператор Е. СЕМЕНОВ.

ЧАРЛИ ЧАПЛИН И ЕГО ГЕРОЙ

Философия своего теплого угла, своего узенького благополучия еще владеет «маленьким человеком» капиталистического мира.

Вера в свою принадлежность к «привилегированным классам», в свою «респектабельность», а главное в возможность добиться благополучия путем «сепаратной сделки» с капиталистической действительностью — таковы основы этого охранительного и косного филистерского мировоззрения, таковы иллюзии, внушенные «маленькому человеку» буржуазным миром.

Отстаивая расшатанные устои этого буржуазного мира, зарубежные художники, вставшие на защиту реакции, поддерживают эти иллюзии, возводя ничтожность и жалкость «маленького человека» в степень геройства и добродетели.

Чаплин не любит этого мелкого, эгоистического, притязающего на «респектабельность» крохобора-собственника из реальной жизни. Он смеется над ним и разоблачает его. Даже костюм своего героя-бродяги Чаплин подобрал так, чтобы осмеять непременные, почти символические атрибуты респектабельности: котелок и тросточку.

В фильме «Огни большого города» Чаплин показал несостоятельность идиллических иллюзий «маленького человека», использовав трафаретнейший и сентиментальнейший из сюжетов который буржуазное кино годами всерьез преподносило зрителям в качестве руководства к жизни, которым оно воспитывало «маленьких людей». Полемически вывернув его наизнанку, Чаплин заставил этот сюжет впервые в жизни говорить правду, разоблачить собственную ложь и фальшь.

— Жизнь жестока и грустна, — говорят «Огни большого города».

Счастье и удача в лице великодушного миллионера не ждет вас за поворотом улицы, бедные слепые девушки не выходят замуж за блистательных и богатых красавцев, миллионеры не дружат с бродягами, не протягивают им руку помощи, не дарят денег в автомобилей.

Вера в «сепаратную» сделку с действительностью — обман и заблуждение.

Чаплин заставил взятый им сентиментальный сюжет говорить правду прежде всего тем, что заменил фальшивую логику счастливой случайности, которой живут подобные сюжеты, подлинной логикой реальной жизни.

«Огни города» говорят о человеческом одиночестве, разобщенности людей в капиталистическом мире. Оказывается, подлинно человеческое общение — любовь, дружба — возможно в этом мире только на «случайной» основе. Дружба героя фильма бродяги Чарли с миллионером возможна пока миллионер пьян, любовь Чарли и девушки—пока девушка слепа. Все немедленно рушится, как только в силу вступает нормальная логика буржуазного общества. Протрезвившийся миллионер не узнает своего «друга» и бродягу Чарли и велит его выбросить за дверь, прозревшая девушка смеется над маленьким оборванцем.

Чаплин ничего не подтасовывает в интересах своего героя — действительность все время противостоит ему во всей неумолимости своих законов.

Чаплин отказывается в «Огнях города» от частных обвинений — злой миллионер, неблагодарная девушка, отказывается переносить ответственность за зло мира на отдельных людей. Миллионер в «Огнях города» не злой, а самый обыкновенный, нормальный, ни в чем персонально не виноватый. И у нас нет никаких оснований негодовать по адресу тоже вполне обыкновенной девушки.

Фильм так построен, что нам жалко Чарли, когда, отдав девушке деньги на лечение глаз, не оставив себе ни одного доллара, не питая никаких иллюзий насчет будущего, Чарли заранее прощается с ней. И мы сочувствуем прозревшей девушке, когда вместо блестящего молодого красавца в цилиндре, которого на минутку во всем его неотразимом великолепии показывает Чаплин, она впервые видит подлинное лицо жизни: жалкого, оборванного, маленького Чарли. В руках Чаплина бедный и прямолинейный сюжет неожиданно оказался необыкновенно содержательным.

«Огни города» не подсказывают ложных, компромиссных выходов. Зло остается в фильме неизжитым, нарушенная гармония мира не восстанавливается. Традиции положенной в основу фильма идиллической сюжетной схемы и в этом отношении оказываются преодоленными и сломленными.

В полемическом сюжете «Огней города» необычайно тонко использована пародия. Пародийно, в полном соответствии с идиллическими сентиментальными канонами подана лучезарная, ангелоподобная девушка. Чаплин снабдил ее полным ассортиментом сентиментальных атрибутов: светлыми волосами, небесной улыбкой, слепотой, птичкой в клетке, бабушкой и мотком шерсти.

Только в последнем эпизоде фильма Чаплин перестает подавать девушку пародийно — превращает ее в реальную, заурядную барышню. «Я, кажется, одержала победу!» — говорит эта барышня, фыркнув и передернув плечиком при виде оборванца.

В сложной структуре «Огней города» все противоречиво, многолико и непросто. Все берется в целой гамме противоречащих друг другу тонов и планов.

Показывая, как Чарли разглядывает статую голой женщины, Чаплин издевается над мещанским лицемерием, мещанской моралью. Стоя перед витриной и не произнося ни одного слова, Чарли блестяще пародирует «высокий» разговор об искусстве, о «чистоте линий и форм», прикрывающий «неприличный» для респектабельного и солидного обывателя интерес к наготе. Но сам Чарли ведь явно несолиден и нереспектабелен— он только претендует, «делает вид». Поэтому у Чаплина получается, что, высмеяв благодаря Чарли обывательское лицемерие, он при этом отнюдь не скомпрометировал своего героя. Наоборот. Для прекраснодушного бродяги-бессребреника проявленный им интерес к статуе оказывается очеловечивающей этот образ подробностью — реалистической деталью.

Подлинное содержание образа Чарли замаскировано в «Огнях города» своеобразной «смеховой завесой» — высмеиванием филистерских черт, решающего значения для образа Чарли не имеющих. Своего героя Чаплин показывает в быстрых переходах от комического к серьезному. Только что мы смеялись над нищим бродягой, с важным видом небрежного денди выбиравшего цветок, и вдруг все наносное исчезло. Перед нами новый, замечательный человек, который всматривается в девушку и трогательным жестом, полным необычайно человеческого участия, прикасается к ее лбу, поняв, что она — слепая.

Ежеминутно сталкиваясь с всесильной реальностью капиталистической действительности, неизменно побеждаемый ею, лишившей его всех материальных благ, нищий и бездомный Чарли упорно отказывается подчиниться собственнической логике этого общества, действовать и участвовать согласно лежащему в его основе своекорыстному credo. Показанный Чаплиным под углом зрения комического несоответствия его отношения к вещам и логики противостоящего ему собственнического мира, смешной чудак и романтик Чарли, подобно Дон-Кихоту, помогает увидеть опустошенность, эгоизм и бесчеловечность этого мира.

Действительность бессильна замкнуть Чарли в крошечный круг мелких, собственнических расчетов и эгоистических нужд типичного «маленького человека» — в круг интересов Пиннеберга, героя романа Ганса Фаллады «Маленький человек, что же дальше?»

Для Пиннеберга все жизненные запросы и идеалы в конечном счете сводятся к тому, чтобы иметь «чуточку больше денег, чтобы не приходилось так считать каждый пфенниг», чистенькую квартирку, семейный уют и относительную уверенность в завтрашнем дне.

Программа запросов и идеалов Чарли менее конкретна, но значительно более широка.

Правда, реальная Германия оказывается бессильной удовлетворить даже нищенские запросы Пиннеберга и миллионов подобных ему. Но плоть от плоти буржуазного общества его лучшей поры, Пиннеберг все еще не хочет слышать то, что ему упорно подсказывает сегодняшняя капиталистическая действительность, против своей воли разрушающая и разбивающая идеологию уютного и бездумного обывательского существования.

В «Огнях города» разлад Чарли с действительностью не исчерпывается его личной неустроенностью; нормы поведения Чарли, его человечность принципиально несовместима с законами, положенными в основу буржуазного общества, всякого буржуазного общества вне зависимости от того, находится ли оно в состоянии кризиса и упадка или под'ема и процветания.

Противостоящий действительности и обстоятельствам бродяга Чарли — в основе своей глубоко романтическая фигура. Но поданный комически, как отклонение от обычной нормы, расцвеченный замечательными реалистическими деталями и живыми подробностями, этот романтический образ раскрывает большую реалистическую тему «Огней города» о неуместности подлинной человечности в буржуазном обществе, о трагедии человеческой личности в мире частной собственности.

Чарли показывает, как трудно быть человечным в этом мире и как незавидна награда за эту человечность.

Именно в этом познавательная ценность и значимость образа смешного чудака Чарли из «Огней города», в этом его несходство с типичным «маленьким человеком» буржуазного мира, еще цепляющимся за свои жалкие сентиментальные иллюзии. У Чарли нет иллюзий. Он убивает их при помощи очной ставки с подлинной человечностью, воплощенной в нем самом.

Чарли в «Огнях города» — это условная, так сказать, философская, собирательная фигура, несколько абстрактная в своей общечеловеческой гуманности, но учащая ненавидеть опустошенную, собственническую идеологию капиталистического мира, смеяться над иллюзиями и необоснованными притязаниями «мелких сошек», помогающая миллионам задавленных и искалеченных капитализмом людей вспомнить о своем человеческом достоинстве и своих человеческих качествах, помогающая пронести воспоминание о подлинной человечности через вульгарное царство мелкого буржуазного интереса. В «Огнях города» фигура Чарли поднята до предельной высоты патетики, до самой высокой ноты протеста против существующего порядка вещей, возможного с абстрактных «общечеловеческих» позиций.

В заключительном эпизоде «Огней города» Чаплин отбросил полемику, отказался от условной атмосферы фильма — показал реальную и жестокую жизнь, как она есть. Наряду с темой общечеловеческой трагедии, в этом эпизоде звучит тема личной трагедии Чаплина-художника.

Чаплин делает все, чтобы скрыть глубину и серьезность поставленной темы, чтобы зашифровать свой замысел, замаскировать его под это забавное и поверхностное, сентиментальное зрелище. Благодаря условности полемического сюжета «Огней большого города» это ему удается.

Волнующие Чаплина-художника социальные темы, давшие ему неслыханную популярность и славу, переросли формы художественной выразительности. Какой выход из этого противоречия найдет Чаплин, — покажет будущее. Хочется думать, что выход этот не будет компромиссным.

Э. ЗИЛЬВЕР.

ТРИБУНА

Еще об «Арсене»

Мне глубоко запомнился индивидуальный полусказочный образ Арсена. Наивный герой горцев-крестьян, мужественный воин и ребенок в душе, — такой Арсен слишком прост и бесхитростен, чтобы быть сознательным руководителем народного восстания, но в этом человеке живет волнующая искренность, живет «сердце народа». Арсен радуется жизни и улыбается, как дитя, и, как дитя, с бесконечной верой в свою мощь и в освободительную силу своего прямого, честного слова, увлекаясь, без страха вступает в бой с врагами его народа, хотя бы враги были несметны, жестоки и неодолимы, как бывает в сказке...

Этот образ Арсена в мягком исполнении С. Багашвили взят из народного эпоса, он органически народен и национален по духу. И естественно, что своего Арсена народ Грузии окружает любовью. Замечательна сцена: в праздничный день на базаре крестьяне закрывают «разбойника» Арсена от преследователей, становясь перед ним живой, неразрывной, радостной цепью. Мужчины, дети, старики кладут руки на плечи друг другу и с шутливой песенкой, покачиваясь, начинают танцевать дружный и легкий горский танец. Ряды танцующих стихийно растут; вот уже второй, третий ряд людей сплетается впереди Арсена, его уже не видно за ними. Преследователи останавливаются перед этой живой стеной.

М. Чиаурели воссоздает национальные, народные индивидуальные типы и массовые сцены с той поэтической наполненностью, ритмом и «певучестью», какая отличает руку талантливого национального художника-реалиста, страстно и непосредственно любящего жизнь своей страны. И часто самые простые и, казалось бы, ненапряженные, но народные моменты действия становятся у М. Чиаурели глубоко содержательными, значительными и художественными благодаря какому-то особому чутью и мастерству режиссера. Здесь он умеет в немногом сказать многое. Умеет через характерную бытовую подробность, через эмоциональную интонацию, в пластическом жесте актера, в композиции кадра, через особенности ритма движения, через напевную музыкальную краску, иногда через меткий юмористический штрих раскрыть нечто значительное, сразу приближающее зрителя к пониманию грузинского народа и его жизни. Тогда в простом мы предчувствуем героическое, в непретенциозном видим глубокое, сродняемся с его героями и разделяем чувства художника М. Чиаурели. А любит ли автор, или осмеивает героя, или рисует его мимоходом, без особенного личного волнения — это у Чиаурели всегда видно сразу.

В эпическом народном сказе о крестьянском вожде Арсене М. Чиаурели увидел и полюбил две ясных «темы»: одна — простодушие, наивность и ничем не омрачаемая чистота и сила духа Арсена и вторая — единение его с народом, с угнетаемым, но героическим крестьянством Грузии. Эти две темы переданы в фильме художественно и с большим чувством и тактом. Но, пойдя от психологической примитивной основы образа Арсена, от наивного народного сказа, сценаристы С. Шаншиашвили и М. Чиаурели затем внесли в фильм и новое для легенды содержание, выразив его в разнородной художественной форме. Картина в итоге распадается на отдельные эпизоды, иногда по стилю противоречащие один другому.

Не совсем полным оказывается и образ самого Арсена. Он слишком мало задумывается о собирании сил и о ходе восстания. По-детски наивный, он вряд ли мог стоять во главе восставших. Одной любви крестьян к Арсену и его доблести мало. Он — любимое «дитя народа», но этого мало, чтобы он стал вожаком. Правда, бывают такие условные образы богатырей, которые ведут за собой народ только благодаря своей физической и моральной силе, приказывают одной улыбкой и волшебным правдивым словом... Но ведь наивная легенда уступила место развернутому историческому повествованию. Фильм претендует отнюдь не на условный, а на реалистический показ соотношения исторических сил: русского царизма, грузинских князей, крестьянских масс Грузии, солдат русской армии и даже влияний декабризма. Ясно, что после такого широкого раскрытия эпохи наивный образ героя народной легенды уже не мог, но должен был сохраниться в своем первоначальном примитиве. У исторического Арсена, у Арсена-вождя должно быть больше трудностей, должна быть высокая интеллектуальная, а не только физическая сила. У Арсена должны быть и более серьезные замыслы.

Уйдя от примитива эпического сказа, Чиаурели оттолкнулся от одного жанра и не пристал к другому. Герой совершает подвиги, как в сказке. Арсен поднимает на плечах надломившийся под тяжестью артиллерийского орудия мост, Арсен сгибает пальцами серебряный рубль, Арсен швыряет тяжелое пушечное ядро в группу офицеров и солдат, Арсен также чудесно-сказочно бьется на мечах и кинжалах... Это — легенда. Но почти все вокруг Арсена представлено отнюдь не сказочным! Многое показано в бытовом реальном плане, иногда быт обрисован условно — гротескно, но все же — это быт, жизнеописание, не имеющее ничего общего по духу и стилю с условным народным сказом.

Сюжет и образы сказа осложнены ради историчности и занимательности, но что народного, что глубокого в том, как показан, например, царский наместник барон Розен и офицеры? И. Перестиани ведет бессодержательную роль Розена в натуралистическом плане. Талантливый Жоржолиани в эпизодической роли попа расцвечивает бытовой рисунок выразительными актерскими находками и, преодолевая унылую схему, дает какой-то намек на анекдотический характер. Господа офицеры показаны водевильно. Бал в Тбилиси у Розена кажется снятым на пленку спектаклем оперного театра, только без пения. Артист Лордкипанидзе в роли Цицианова переигрывает даже для водевиля и оперетты...

Мне думается, что в недостатках фильма решающую роль сыграла некоторая неуверенность авторов в выборе жанра и жанровых приемов. С одной стороны, был народный сказ мудрый и поэтический в своей наивной простоте. С другой стороны, авторы хотели ответить требованиям широкого исторического повествования, пытались широко развернуть события и характеры, но остановились на полдороге. Получился компромисс между тем и другим.

М. Чиаурели в своих картинах подошел ближе многих художников советского кино к созданию больших народных национальных художественных произведений. Отмеченные нами недостатки «Арсена» не органичны для творчества Чиаурели — талантливого режиссера, имеющего свою яркую, своеобразную индивидуальность.

Х. ВЕСЕЛОВСКИЙ.

КИНООТКРОВЕНИЯ БОЛЬШОЙ СОВЕТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ*

Недавно вышедший в свет новый том Большой советской энциклопедии содержит обширный материал по вопросам кинематографии. Редакция БСЭ явно позаботилась дать читателю, который пожелает раскрыть энциклопедию на слове «кинематография», полное представление об этом искусстве.

Однако с первых же слов выясняется, что под видом энциклопедической статьи редакция подсовывает читателю псевдонаучную стряпню нескольких авторов.

Первый раздел, озаглавленный «Искусство кинематографии», начинается следующим утверждением:

«Кинематография как искусство имеет длительную историю, связанную с поисками решения проблемы изображения движения, в том числе в области живописи, где на протяжении веков делались многократные попытки разрешить действие внутри одной композиции на несколько фаз».

Итак, оказывается, что не борьба идей и художественных течений, связанных с определенными социальными процессами, а «поиски решения проблемы изображения движения» двигали историю кинематографии.

Переходя далее к определениям основных кинематографических терминов, авторы окончательно запутываются.

Так, неправильно охарактеризован кадр. Кадр определяется как «кусок пленки, снятый кинооператором с одной точки (точка может передвигаться при условии сохранения непрерывности действия)». Можно добавить, что замечание в скобках относится к кадрам, снятым с движения, панорамам, наездам и т. д. Следует, однако, отметить, что по точному смыслу определения всякий эпизод с любым количеством монтажных склеек может быть назван «кадром» (ибо «точка с'емки в нем передвигается», а «непрерывность действия сохраняется»).

Вряд ли можно согласиться и с определением монтажа как «одного из основных средств эстетического воздействия, с помощью которого художники стали выражать свое отношение к действительности». Несмотря на то, что авторы в последующих строках добавляют, что «у формалистов монтаж-де рассматривается как средство воздействия киноискусства», они, сами того не замечая, перепевают старую формалистскую песенку.

Переходя к истории кино на Западе и в Америке, авторы пытаются, наконец, коснуться связи между социальными процессами и развитием кинематографического искусства. Отметив, что социально-экономические потрясения, вызванные войной, «породили протест художников... против империалистической войны и капиталистической действительности», авторы заявляют: «В побежденной Франции он (протест) проявляется в выступлениях представителей всяческих «левых» течений искусства — экспериментизма, конструктивизма, в насаждении бессюжетного трюкачества, доходящего до «абстрактного» движения «чистых форм».

Ясно, что выдавать «эксцентризм» и «бессюжетное трюкачество» за «протест против империалистической войны и капиталистической действительности» значит намеренно вульгаризировать историю французского кино. Кстати, в дальнейшем изложении читатель узнает о французском «Авангарде» только, что это «довольно пестрый по идеологическим установкам творческий состав, от ярких «всеотрицателей», перешедших в дальнейшем на позиции сюрреализма, до художников, в достаточной мере консервативных». Столь же скупо и бессодержательно обрисован послевоенный экспрессионизм в Германии: «В побежденной Германии кинематография впадает в мистические и исторические бреды (?) экспрессионизма». Неосведомленностью и политически невежественна характеристика фашистской кинематографии Германии. Правильно заметив, что лучшие творческие кадры покинули унифицированную германскую кинематографию, «из числа видных художников даже сторонники фашизма предпочитают работать вне Германии», авторы в качестве одного из примеров приводят некоего «А. Франка». Эта таинственная фигура на самом деле не кто иной, как известный апологет фашистского мракобесия Арнольд Фанк, заграничный эмиссар германского ведомства пропаганды. Материал военный шпион в прошлом, А. Фанк и сейчас верой и правдой служит германскому фашизму, работая по укреплению его внешних кинематографических связей (последняя работа Фанка — германо-японская фашистская постановка «Дочь самурая»).

Говорить об А. Фанке, что он «предпочитает работать вне Германии» якобы из-за каких-то своих расхождений с установками национал-фашизма, значит впадать в серьезную политическую ошибку.

Статья «Кинематография в Советском Союзе» является образцом огульного утверждения, что, отрицая по существу и по форме дореволюционную кинематографию, советская кинематография... вырастает в искусство большой политической и художественной значимости. Подобное отрицание преемственности между русским дореволюционным и советским киноискусством — неправильно. Само собой разумеется, что советская кинематография по своему политическому и художественному содержанию противостоит буржуазной кинематографии. Однако советская кинематография начала расти не на голом месте. И питали ее в первые годы далеко не только зарубежные источники. Советская кинематография возникла на основе накопленного в России творческого опыта, используя на первых порах своего развития некоторые художественные традиции дореволюционной кинематографии. Авторы сами признают (в другом контексте): «режиссерами ранних фильмов послереволюционного периода (1922—1924 гг.) являются главным образом работники русского буржуазного кино (Гардин, Чардынин, Чайковский, Сабинский, Висковский), принесшие в советскую кинематографию дореволюционные художественные традиции, которые они пытались совместить с новой революционной тематикой». Именно поэтому не следует фальсифицировать историю, разрывая связь между русской дореволюционной и советской кинематографией, и изображать дело так, будто наша кинематография «самозародилась» на почве полного «отрицания» какой бы то ни было преемственности.

Чем больше авторы приближаются к событиям наших дней, тем больше ошибок они нагромождают. Совершенно извращена ими роль рапповских организаций в кинематографии. Вот, например, что сказано в статье об АРРК: «Большую роль в организации этих кадров (кинематографических) играет кинообщественность (АРРК — ассоциация работников революционной кинематографии, возникшая в 1924 году). Стремясь принять участие в социалистическом строительстве, режиссеры создают фильмы на актуальную политическую тематику». Вот и все, что сказано авторами об АРРК. Возникает законный вопрос, зачем же понадобилось ликвидировать такую организацию? На этот вопрос авторы почему-то не отвечают, обходя молчанием смысл исторического решения ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций. Последующие строки статьи являются прямой апологией арrковской киноплатформы, вдохновителем которой являлся небезызвестный Сутырин. Перечислив ряд так называемых политпросветфильмов того периода («Манометр» А. Роома, «Звено энергетики» Посельского, «Завоеванную землю» В. Вайнштока, «Сорок сердец» Л. Кулешова и др.), очевидно в подтверждение того, что режиссеры принялись за «актуальную политическую тематику», авторы с невозмутимым спокойствием летописцев повествуют: «Производство художественных фильмов находится под влиянием политико-просветительной кинематографии, относящейся с большим вниманием к событиям, чем к героям, участвовавшим в событиях» (?) Этим исчерпывается вся оценка агитпропфильма. Дальше следует безапелляционный вывод: «В процессе перестройки советская кинематография быстро росла».

Круг таким образом замкнулся. Если АРРК «организует творческие кадры», то агитпропфильм помогает «перестраиваться» и «расти» советской кинематографии. Эта попытка задним числом оправдать ошибки арrковской платформы, разумеется, совершенно несостоятельна. Никто не поверит, что вредное увлечение агитпропфильмом, искусственно раздутое рапповскими «теоретиками», помогло хоть в какой-то мере советской кинематографии. Никто, за исключением доверчивых редакторов БСЭ...

Глубокое возмущение читателя вызывает халтурная статейка о кинопромышленности, написанная ныне разоблаченным врагом народа И. Сидоровым. Сидоров стремится доказать, что при современной технической базе советская кинематография якобы не может создать больше 110 художественных фильмов в год. Это, мол, грань, которую не перешагнешь, как ни старайся. Сформулированная с такой наглостью «предельческая» установка является явно враждебной вылазкой, показывающей политическую близорукость редакции БСЭ.

Редакция БСЭ; печатающая без всякого разбора на столбцах энциклопедии сомнительные теоретические «откровения», наряду с явной галиматьей, проявила редкую беспечность и в подборе библиографии. В списке литературы по вопросам кинематографии, приводимом БСЭ, мы обнаруживаем троцкистскую брошюрку Беленсона, писания Сутырина и т. д.

Техническая редакция текста статей о кино крайне небрежна. Имена и фамилии сплошь и рядом перевраны. Авторы «Чапаева» названы Г. Н. и С. А. Васильевыми, режиссер М. Ромм переименован в М. Роома, искажена подпись к кадру из фильма «Мы из Кронштадта» и т. д.

Плохую услугу оказывает читателю Большая советская энциклопедия, снабжая его подобным, с позволенья сказать, «справочным» материалом по кинематографии.

А. ЕВСЕЕВ.

*) «Большая советская энциклопедия», т. XXXII. «Каучук—Классон». Москва, 1936 г. (подписан к печати 13/XII 1936 г.).

Кадр из фильма «Самый счастливый». Артист А. Зубов в роли Саши Самойлова и артистка Карпова в роли Ани (Мосфильм, режиссеры В. Пудовкин и В. Гоплер, сценарий Н. Зархи).

«ЮНОСТЬ»

«Юность» — первая самостоятельная работа молодого режиссера Мосфильма Резниченко.

У этого фильма тяжелая биография. Прежние «руководители» ХПО Соломянская и Духовная — люди, случайные в искусстве, не могли помочь молодому режиссеру в его работе, они только мешали постановщикам.

★

Поселок у самого моря. У старого рыбака сын Андрей, моряк, ушел к партизанам в горы. Остались младшие дети — сын и дочь. В поселке белые. Голодно, но прекрасна пора юности! Ребята живут своими играми, гоняют голубей, играют в войну. Любимый образ их игр — моряк Андрейка. В грозу Андрей приводит домой большевика-подпольщика. Он ранен. Поправившись, он должен завязать связь с местными работниками и перебросить в горы партизанам оружие. Андрей гибнет на обратном пути, а задание выполняет солдат-большевик из казармы белых. Ему помогают младшие ребята, из которых один погибает, взрывая во время допроса дом старого рыбака.

Сюжет примитивен. В нем много несуразностей. Неясно, откуда появляется раненый подпольщик-большевик, зачем понадобилось передавать оружие через зону белых, раз оно шло с моря, а партизаны находились в горах, т. е. у самого побережья Крыма. Образы большинства персонажей трафаретны, повторяют ранние фильмы советской кинематографии о гражданской войне. Таковы «белые» полковник и поручик, штабной офицер, таков и Андрейка, появляющийся только для того, чтобы совершить подвиг и погибнуть. Трафаретные образы плохо сделаны и актерски. Режиссер плохо еще владеет искусством работы с актером.

Если актер опытен, то режиссеру удается сделать кое-что. Так, например, актер Рыбников, играющий полковника, хорошо владеет искусством речи, мимикой, остальные же исполнители «белых» малоопытны, их диалог местами фальшив (речь поручика в сцене допроса, речь солдата в тюрьме и в сцене расстрела). Опытный актер Свашенко (Андрей) хорошо и просто ведет сцену прощания с родными. Но неопытный актер Волков (подпольщик-большевик) выпадает из ритма всех сцен и компрометирует образ.

Все павильонные сцены, кроме сцен в хате рыбака, сделаны очень безвкусно. Обстановка контрразведки надумана, театральна, лишена исторической правдивости — чистенькие канцелярии в прекрасной дачной местности создают ощущение покоя, порядка и безмятежности. Режиссер не справился с обликом контрразведки, как не справился с изображением тюрьмы, где фанерные своды неубедительны, а бочка в углу декоративна и фальшива.

Но в фильме есть много удачных сцен и эпизодов, которые говорят не только об овладении профессиональным мастерством, но и об одаренности молодого режиссера.

Все ребята играют с энтузиазмом, искренне и правдиво. Режиссер добился большого богатства интонаций, легкости диалога, сдержанности и выразительности мимики. Особо следует отметить работу актрисы Мельниковой, играющей сестренку Андрея. Прекрасно, с мягким юмором сделаны сцены на голубятне, где показаны ребята, увлеченные «турманами», и «волчками», их жесты голубятников, блеск глаз и грубоватый язык детей рыбацкого поселка. Хороши ребята во время рыбной ловли, в разговоре с солдатами «про войну».

— А страшно на войне? А ты настоящий солдат?

Запоминается интимный разговор двух друзей о Ленине. Говоря о «главном комиссаре», ребята становятся важными, манеры полны значительности и серьезности. Замечательно сделан эпизод погони. Кони белых летят по спирали вверх, в горы, лица всадников, скрытые мохнатыми папахами, а впереди, дребезжа и жалобно взвизгивая на поворотах, летит телега с оружием, готовая рассыпаться от сильного толчка, ветхая с железными заплатами и скрепами.

Превосходно, с большим знанием выбраны крымские пейзажи: раскаленные, белые от меловых камней дороги, спиралью поднимающиеся в горы, низкий кустарник, море, копья кипарисов, легкая линия гор.

Но лучше всего сделан базар. На прекрасном пейзаже, открывающем даль, показан грязный, загаженный клочок земли перед заплеванным зданием казарм. Редкие торговки с кринками и хлебом, солдаты в гимнастерках и брюках, выжженных южным солнцем, татарский говор, шум, реплики о «тысячах» за горшок сметаны — все это полно жизненной правды.

В финальных кадрах режиссер не смог избежать трафарета: проход партизан с песней придает излишний псевдо-пафосный тон финалу. Следовало окончить фильм на крупном плане малыша в буденновке и удара волны. Этот кусок означал бы, что погибших заменило новое, крепкое, юное поколение.

Кстати, на фальшивом финале настаивал ГУК, в частности тов. Усиевич.

Гр. САМСОНОВ.

Эскиз декорации «Хата Карася» работы художника Ю. Майера для фильма «Запорожец за Дунаем» (постановка И. Кавалеридзе, киевская студия Украинфильм).

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

Михаил Чиаурели

Есть художники, творческий путь которых легок, прост и ясен на всех его этапах. Есть художники, творческий рост которых как бы заторможен. Художник накапливает в себе силы и сразу, одним рывком, освобождается от всего лишнего, находит яркое выражение своей творческой индивидуальности. Есть и художники-скороспелки, которые, как неопытные бойцы на ринге, выкладывают себя сразу в первом же раунде, и к концу боя у них нехватает дыхания.

Процесс роста у кинохудожников нашего поколения связан с преодолением многих трудностей, потому что на их долю выпало стать зачинателями молодой советской кинематографии. А так как большинство советских киномастеров пришло в кинематографию из других искусств, многое из накопленного багажа пришлось пересматривать, критически перерабатывать.

Есть, наконец, и такие художники, путь которых не украшен быстрыми и яркими победами, которые идут, на первый взгляд, быть может, неторопливой, но уверенной поступью. Есть художники, чей каждый шаг — это новый этап, это не только взятые с боя позиции и на-завтра легко оставленные, это не только штурм, но и победа, крепко закрепленная на-завтра. Завоеванная, она служит плацдармом для дальнейшего продвижения вперед. Этот настоящий творческий рост, быть может, труден вначале для художника, но мне кажется, что он наиболее крепок, наиболее благотворен.

В активе режиссера Михаила Чиаурели не так уж много картин, но каждая из них осталась в истории советской кинематографии, каждая из них — это веха не только для творческой биографии мастера, но и всего многоветвистого и плодоносящего дерева советского киноискусства. Фильмы Чиаурели — этапы, по которым можно проследить рост и развитие отнюдь не только грузинской кинематографии, но и всего многонационального советского кино. На этой живой творческой практике гораздо лучше, чем на любых декларациях, можно отметить, как приносит свои результаты в деле социалистического культурного строительства великая сталинская национальная политика. Грузинская кинематография всегда шла в авангардном отряде советского кино, никогда не теряя при этом своих национальных народных черт.

Именно те произведения старого Госкинпрома Грузии, которые строились на обыгрывании и подчеркивании национальной экзотики, отнюдь не вошли в актив грузинской кинематографии. Все эти «Княжны Мэри», «Натэллы», использовавшие замечательных людей и природу Кавказа, как предлог для разыгрывания амурных драм, все эти фильмочки, определявшие вначале лицо Госкинпрома Грузии, должны были быть неизбежно отброшены, чтобы освободить место для строительства настоящего, советского, грузинского киноискусства.

И одним из первых зачинателей этой борьбы был Михаил Чиаурели. Его первая картина «Саба» поразила всех нас своей яркостью и свежестью, своей привлекательной новизной. Мне кажется даже, что она была сделана частично, как картина полемическая. Во всяком случае она воспринималась такой. Слишком резок был контраст между теми картинками, о которых я говорил выше, и этой внешне скромной и внутренне высококультурной картиной, темой которой была взята не экзотика жизни экзотических пейзан, а трудовые будни сегодняшнего Тбилиси. В первый раз с экрана Грузии глянули современность, живые наши люди с их радостями, горестями и страстями. В «Сабе» полностью обнаружились также все черты творческого своеобразия мастера, которые поставили его с первой же работы в ряды самых передовых и лучших художников советского кино. Картина обнаруживала в режиссере, сделавшем ее, не просто киноремесленника, вооруженного только примитивными познаниями ханжонковских фильмоделов, а мастера и художника, приносящего в новое искусство большой багаж театральной, литературной и живописной культуры. На экране задвигались, заиграли живые образы, живые персонажи. Вместо хаотической и случайной фотографии в каждом кадре проглядывала рука мастера, сознательно строящего этот кадр, искушенного в композиции.

«Саба» появилась в тот самый период, когда в советский кинематограф, проходивший первые этапы учебы и борьбы за формирование своего стиля, просачивались чужеродные влияния. Многое из опыта буржуазной кинематографии воспринималось некритически. Черты этой учебы явственно проступают и в ранней работе Чиаурели. Опыты французского «Авангарда» наложили отпечаток на некоторые нарочито изысканные монтажные построения. Влияния мощной в то время немецкой экспрессионистской кинематографии чувствовались и в манере расположения световых пятен и в композиции кадра.

Я нарочито останавливаюсь здесь более подробно на «Сабе», как на первой самостоятельной картине Чиаурели, потому что более ранняя его работа — «Первый корнет Стрешнев» — явилась как бы пробой пера, освоением ремесла не только для него, но и для его сорежиссера по этой работе Е. Дзигана. «Первый корнет Стрешнев» для творческой биографии Чиаурели интересен тем, что в этой картине мастер применяет метод рисованного кадра. Все 600 с лишним композиционных построений этого фильма были предварительно зарисованы Чиаурели.

Режиссер Чиаурели пришел в кинематографию не случайно. Он много работал в театре, систематически занимался живописью и скульптурой, великолепно знал богатейший национальный фольклор, активно боролся за новую литературу социалистической Грузии.

Вот почему особенно интересно проследить, как все то, что принес с собой в кино Чиаурели, чем обогатил он его, — как все это в дальнейшем стало иногда тормозить рост мастера. Ему пришлось бороться и смело отказываться от тех навыков, которые на первом этапе помогали становлению художника, а затем стали ограничивать, суживать, мешать дальнейшему движению. Я уже говорил, что те стилистические черты, которые придавали большое своеобразие почерку Чиаурели в «Сабе», они же в дальнейшем и явились той особенностью, которую надо было преодолевать для того, чтобы двигаться дальше. Знание законов живописной и архитектурно-пространственной композиции, обогащающей кадр, легко могло обратиться против художника, когда становилось самодовлеющей эстетической задачей, когда не подчинялось оно общему развороту фильма.

Кадр сам по себе и в самом себе. Это болезнь, свойственная тому периоду советской кинематографии. Она может быть обнаружена и в первых работах Чиаурели. Проторенная дорожка доступности и ложно понятой доходчивости, а вместе с тем и быстрого успеха — вот куда мог бы свернуть мастер. Но он не сделал этого, смело ринувшись в наступление на самом трудном участке советского кино. Чиаурели как бы не терпелось, ему хотелось испробовать все виды оружия.

Психологическая мелодрама «Сабы», несколько наивная героическая романтика гражданской войны в «Первом корнете» — все это осталось позади. Художник решает выбрать на сей раз остро разящее оружие сатиры и памфлета. Опыты работы в этом жанре крайне немногочисленны как у нас, так и на Западе. Из советских картин (с моей точки зрения, несправедливо не отмеченных) такой была попытка Н. Охлопкова «Проданный аппетит» по Лафаргу. Во Франции лишь в некоторых работах Рене Клера можно отметить эти стилистические черты.

«Хабарда» — вторая картина Чиаурели — была задумана и прозвучала как политически острый и смелый по форме памфлет, направленный на осмеяние эстетствующей грузинской буржуазии. Самая тема и ее материал, предполагавшие обязательное для зрителя знание условий и места действия, ограничивали воздействие этого памфлета за пределами Грузинской республики. Но в Грузии прозвучала она смело и ярко. В историю нашего искусства эта картина вошла как одна из ярких страниц. Советские кинематографисты не могли не оценить в «Хабарде» рост художника, смело взявшегося за новый жанр, за формирование новых стилистических особенностей этого жанра. Частично этот опыт был продолжен в фильме «Последний маскарад».

Мастер не отказывался от культурного наследия, но абстрактные формалистические эксперименты Рене Клера в «Антракте» оказались здесь использованными своеобразно и отнюдь не ученически. Сатирические похороны в «Хабарде», которые в кинематографическом своем выражении, быть может, и навеяны картиной Рене Клера, получили здесь другую направленность и звучат не как самоцельный трюк, а как важное сюжетное звено в политически остром разящем памфлете.

Однако жанр «Хабарды» ограничивал художника. Здесь негде было развернуть образы положительных, больших героев страны, здесь лишь оттачивалось умение ненавидеть и поражать врага. Художник чувствовал ограниченность жанра. Памфлет направлен метко, но разворачивается в очень тесном, ограниченном кругу понятий и представлений. Настала пора для более широких обобщений. Художник окреп настолько, чтобы попробовать свои силы в революционном эпосе. Так возникает «Последний маскарад».

Как бы переходя из крайности в крайность, мастер берет необычайно широкий охват материала. Чиаурели в каждой своей новой картине как бы ставит новую задачу, наиболее трудную для себя. «Последний маскарад» по своему построению многотемен, драматургически контрапунктичен. Он повествует о больших, сложных событиях. На этом пути ждут художника большие победы, но и таятся новые, огромные трудности.

«Последний маскарад» — творческая удача Чиаурели. Ему удалось в нем правильно и ярко отобразить классовую борьбу, ему удалось создать живые героические образы. Лирические стороны творчества Чиаурели, освобожденные от камерной психологизации «Сабы», развернулись здесь с новой силой. Сатирический опыт «Хабарды» помог необычайно ярко, зло и остроумно разоблачить врагов.

В «Последнем маскараде» история оживает в руках мастера. Искусство, политически насыщенное, повествующее о героической борьбе народа с угнетателями, становится подлинно народным искусством. Однако не все еще противоречия преодолены художником. Огромный охват темы не нашел еще своего завершения в драматургической законченности. Многопланность действия создает некоторую хаотичность. Характеры и события не всегда уживаются друг с другом. Художнику приходится торопиться, у него как бы нехватает времени для того, чтобы до конца раскрыть намеченный характер, он должен расстаться с ним на полпути. От этого на картине следы эскизности.

Перед Чиаурели стояла опасность остановиться в творческом росте, уверившись в полной и окончательной правоте своего пути. Многие из наших художников именно такие выводы делали из своих удач. Как бы боясь потерять приобретенное, всеми силами старались они раскрыть для самих себя секрет достигнутого успеха и тем самым обеспечить себя от дальнейших неудач, прожить на эту творческую ренту. Но это не путь художника. Чиаурели остался верен себе, он нащупал наиболее уязвимые стороны своего творчества, подошел к нему с настоящей большевистской самокритикой. Поэтому его фильм «Арсен» — новая победа, свидетельствующая о непрестанном росте художника, его творческой искренности и смелости.

Обращение Чиаурели к легенде — о народном герое Арсене — не случайно. Это не экскурс эстета в архивную старину, это не уход от современности. В народном эпосе нашел Чиаурели ту простоту и силу, которые до конца помогли ему расправиться в его собственном творчестве с последними остатками буржуазной эстетической выразительности. «Арсен» — самая ненарядная из всех работ Чиаурели. В то же время «Арсен» — самая человечная из всех его работ.

Легендарный Арсен у Чиаурели становится подлинным народным героем, живым, сегодняшним, осязаемым и конкретным. В нем нет ничего от холодной фальшивой мелодрамы и от слащавой и сусальной ложной поэтизации. А ведь перед Чиаурели мог бы стать большой соблазн застилизовать рассказ об Арсене, воспользоваться историей как предлогом для пышного и декоративного киноспектакля. К счастью, ничего этого не случилось. Самое легкое было бы использовать великолепную иконографию такого художника, как Пиросманишвили и без труда вызвать аплодисменты у эстетствующих любителей экзотики.

Легендарные герои картины Чиаурели раскрыты в подлинно конкретной исторической обстановке, раскрыты, а тем самым приближены к нам, как наши современники, как живые человеческие характеры. И образ Арсена вырастает в большой обобщающий характер одинаково волнующий сердца всех, кому дорого дело борьбы за освобождение народа.

В образе Арсена узнаем мы и черты испанского горняка-астурийца, сражающегося сегодня против фашистских интервентов, и украинских крестьян, с винтовкой в руках очищающих свою цветущую родину от белополяков, и героического крестьянского бойца китайской красной армии.

Убийство мальчиком бандита, напавшего на его мать, и следующая затем сцена расправы и народного гнева перекликаются с известным эпизодом из пьесы Лопе де-Вега «Овечий источник», в которой каратель требует ответа на вопрос, кто убил синьора командора, и весь народ, все население деревни, сплоченное гневом и яростью против своих врагов, отвечает: «Фуенте овехуна».

Не подражательство внешним приемам, а дух творчества Пиросманишвили, веселый, легкий, лирический и простой, вдохновил Чиаурели в работе над пластическим оформлением его фильма. В этой картине удалось также преодолеть ту кусочность, эпизодичность, которая была свойственна прежним его работам. Рост мастера виден здесь в том, что прежде всего он чувствует общий замысел произведения, частное подчинено здесь целому, каждый эпизод осмыслен не только внутри самого себя и сам по себе, но и как органическая частица единого архитектурного создания. Это роднит «Арсена» с такими лучшими фильмами советского кино, как «Чапаев». Это выводит Чиаурели на столбовую дорогу большого киноискусства.

ПЯТЬ ПОТЕРЯННЫХ ДНЕЙ

ОБ АКТИВЕ НИКФИ

Между научно-исследовательским институтом кинематографии и требованиями кинопромышленности огромный разрыв. Руководство НИКФИ пытается об'яснить его... молодостью института и слабостью институтской технической базы. Но дело не в этом. Восемь лет для научно-исследовательского института — возраст почтенный. За эти годы НИКФИ получил большие средства на оборудование лабораторий, в частности за один лишь прошлый год — 884 тыс. руб.

Дело в том, что оборудование нередко приобретается без учета действительной потребности. Например, недавно приобрели никому не нужный ленточный микрофон. Оборудование и аппаратура хранятся небрежно (из проекционной лаборатории аппаратура пропадает, в лаборатории технологии происходят хищения пленки, спирта и т. д.).

Что дал институт кинопромышленности? Возглавил ли он борьбу за совершенствование технологических процессов, за освобождение от иностранной технической зависимости?

На этот вопрос частично ответил на собрании актива директор НИКФИ тов. А. Протопопов.

— В 1936 г., — сказал он, — институт разработал 126 тем, израсходовав около 4 млн. руб., но качество проделанной работы плохое. Из 126 тем в производство внедрено лишь 11. Многие темы оказались мало актуальными.

В своих тематических планах институт не учитывает потребностей кинопроизводства. Он не связан с лабораториями кинопредприятий и студий, не помогает им и не использует опыт их работы.

Тов. Протопопов признался на собрании актива в том, что техническое руководство кинопромышленности не знает плана НИКФИ на 1937 г., что этот план составлен без учета потребностей кинопромышленности.

Как же борются с этими недочетами руководители института? Оказывается и директор института тов. Протопопов, и заместитель его по научно-исследовательской работе проф. Е. Голдовский, и заведующие лабораториями заняты... административно-хозяйственной работой, разрешением всяких споров и склочных дел. В лабораториях своего института тт. Протопопов и Голдовский почти никогда не бывают.

Какое же тут возможно руководство... Отсюда и бесконтрольность работы лабораторий, бесхозяйственность, отсутствие трудовой и научной дисциплины у работников, текучесть кадров (за первый квартал 1937 г. было уволено 38 человек и принято новых 48 человек!).

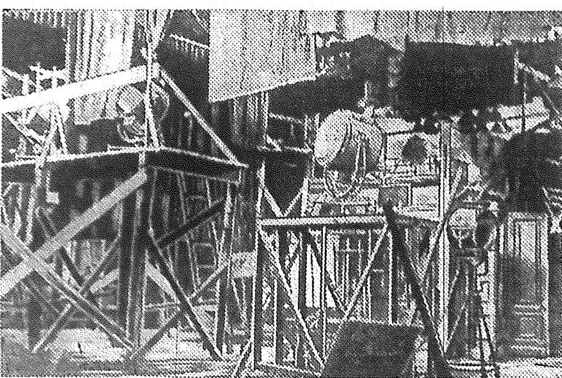
В то же время никто не руководит и самим институтом. ГУК смотрит на НИКФИ как на своего рода принудительный ассортимент, — не интересуется им, не направляет его работы.

Выступавшие на собрании актива научные работники не проявили стремления к критике и самокритике. Все признавали, что институт работает плохо, но никто не указал подлинных причин плохой работы и не сказал, как надо работать дальше. Пять дней актив занимался переливанием из пустого в порожнее, пять дней ссорились из-за неправильно распределенной жилплощади, пять дней два крупных специалиста — проф. Е. Голдовский и проф. К. Чибисов — препирались по всякому поводу, да так и разошлись, «не найдя почвы» (?) для совместной, дружной работы... То же получилось при «столкновении» на активе двух специалистов в области звукозаписи — инж. Тагера (НИКФИ) и инж. Коноплева (Детфильм).

Выступавший один из последних зам. директора НИКФИ проф. Е. Голдовский заявил, что беда института в... неправильной организации Управления кинопромышленности. Он торжественно закончил: «Об этом, как и о перестройке нашей работы, поговорим на другом собрании, в другой раз»...

Пятидневное собрание показало лишь то, что актив НИКФИ совершенно не понял поставленных перед ним задач.

П. ОСИПОВИЧ



Огромные с'емочные павильоны Мосфильма пустуют. Идет к концу первое полугодие, но производственная программа студии не выполнена еще и на одну четверть. На нашем снимке — второй павильон. Снимок сделан в рабочее время 17 мая 1937 г. Но в павильоне не видно ни рабочих, ни артистов, ни режиссеров. Уместно спросить у дирекции: долго ли будет продолжаться бездействие крупнейшей в Союзе киностудии?

Штатная канитель

В штате студии Мосфильм состоит 57 актеров. Многие из них в свое время успешно снимались в ведущих ролях немых фильмов, другие, молодые пришли из ГИК, имея за спиной несколько лет учебы. Большинство этих квалифицированных актеров не снимается. Режиссеры не любят приглашать штатных актеров, занимают их только тогда, когда не могут найти подходящего театрального актера.

За первую половину текущего года штатные актеры Мосфильма работали в общей сложности всего 250 дней и 4 500 дней ничего не делали. Этот «простой» студии обошелся в 101 тысячу рублей. Интересно отметить, что за год та же студия Мосфильм израсходовала 350 тысяч рублей на пролонгацию договоров с театральными актерами. Из 133 договоров с актерами театра пролонгировано было 110.

Конечно, не приходится возражать против привлечения к работе в кино крупнейших мастеров советской сцены, но совершенно возмутительно систематическое игнорирование штатных актеров, среди которых есть немало талантливых и хорошо знающих кино.

Работники студии еще помнят ту отчаянную борьбу, которую пришлось вести молодой актрисе Е. Мельниковой, чтобы добиться роли в фильме «Летчики». Эту роль артистке предоставили только после того, как студия окончательно убедилась в том, что подходящей театральной актрисы найти нельзя. Самое характерное во всей этой истории заключается в том, что Мельникова в конце концов ушла из кино в театр.

Борьба киноактеров за роли продолжается до сих пор. Понадобилось вмешательство руководства студии Мосфильм, чтобы режиссер Червяков согласился предоставить роль в фильме «Честь» достаточно известной и опытной артистке кино О. Жизневой. Пробы киноактеров проводятся обычно наспех, небрежно. Если не все с самого начала удачно, то ничего не делается для того, чтобы организовать новую пробу, добиться лучшего результата. Интересно отметить, что у Н. Черкасова по «Депутату Балтики» было три неудачные пробы, что не помешало ему впоследствии создать изумительный образ.

Отсутствие всякого интереса к актерам Мосфильма режиссеры со всей очевидностью обнаружили, не явившись на происходивший на днях актив актерского отдела.

Небольшие интереса к актерам обнаруживает и творческая секция, которая за время своего существования ни разу не поставила на обсуждение ни один вопрос, связанный с работой актера.

Существующий теперь актерский отдел не справляется со своими задачами, так же как не справлялось ранее «актерское бюро» и еще раньше «актерский стол».

Руководство штатными актерами в Мосфильме поставлено неудовлетворительно. Ни одна из поставленных перед отделом задач не выполнена. Об этом много говорилось на активе. Это явствует из громоздкого и мало содержательного доклада заведующего отделом тов. Конашенок.

Реорганизация актерского отдела ничего реального производству не дала. Порядка в отделе мало, зато бюрократизма много. Чтобы получить машину для доставки актера на с'емку, надо иметь три подписи. На активе много говорилось о зажиме самокритики, о нечутком, бездушном отношении тов. Конашенок к живым людям — актерам. На жалобы, заявления, вопросы есть стандартный ответ: «Мы никого насильно не держим».

У нас нет режиссеров-педагогов. Наши режиссеры не хотят рисковать. Они хищнически относятся к актерским кадрам, работая с ними от случая к случаю, ничего не делают для будущего.

К сожалению, руководство студии попустительствует режиссерам. И тов. Соколовская и тов. Бабицкий, признавая на активе, что отношение режиссера к штатным киноактерам безобразно, ничего не сказали о том, что же конкретно они сделали для того, чтобы это безобразное отношение изменить.

Е. КУЗНЕЦОВА

ВРЕДНАЯ ПОЛИТИКА ПОЛУМЕР

Недавно произошел пожар на складе сырья Переяславльской фабрики кинопленки в деревне Коротково, четвертый по счету за два месяца. Сгорело 16 200 кг. ацетона и 2 600 кг. эфира. К общим огромным убыткам фабрики прибавился еще один — в 130 тыс. руб.

Фабрикой была создана комиссия, которая легко и быстро «научно обосновала» причины пожара. Пожар, по мнению комиссии, возник «от конденсирования солнечных лучей» на растворителях!

А конкретные виновники пожара? Кто еще, кроме солнечных лучей, виноват в пожаре? Этот вопрос не интересовал руководство фабрики. Между тем, как установило второе расследование, произведенное уже по поручению нач. ГУК тов. Б. Шумяцкого, хранение эфира и ацетона на складе в Коротково производилось «без соблюдения элементарных мер пожарной безопасности».

Ни аварии и пожары, ни собрание актива, обсуждавшее исторические решения февральского пленума ЦК ВКП(б), ничему не научили работников фабрики. Решения актива в жизнь не проводились. И только теперь, после этих безобразий, директор фабрики Бахвалов и коммерческий директор Галкин сняты с работы и дело о них передано в прокуратуру. На других работников фабрики (Цветков, Басов, Скопинов, Гафуров и др.) наложены строгие административные взыскания.

Тяжелый урок, полученный в Переяславле, не даст никаких результатов, если и на не менее тревожные сигналы из Шостки, из Казани, из Куйбышева (завод Кинап) ГУК будет реагировать полумерами, как это было до последнего времени.

П. ЮЖНЫЙ.

IV ПЛЕНУМ ЦК СОЮЗА КИНОФОТОРАБОТНИКОВ

20 мая открылся IV пленум ЦК союза кинофотоработников. В первый вечер выступил председатель ЦК союза тов. Н. А. Бляхин с обширным докладом о работе президиума ЦК союза и о задачах профорганизации в связи с отчетами и выборами профорганов.

21 мая по докладу тов. П. А. Бляхина развернулись оживленные прения, в которых участвуют с'ехавшиеся представители областных и низовых профорганизаций. Отчет о пленуме будет дан в ближайшем номере газеты.

С'ЕМКИ ПЕРЕЛЕТА ЛЕНИНГРАД — СЕВАСТОПОЛЬ

Несколько дней оператор ленинградской студии Союзкинохроники Баиров снимал тренировочные полеты над городом героя Советского Союза Леваневского на летающей лодке «Дуглас».

17 мая заснят отлет Леваневского в беспосадочный перелет Ленинград—Севастополь.

Материал отправлен в Москву для очередного выпуска журнала кинохроники.

Новые сценарии

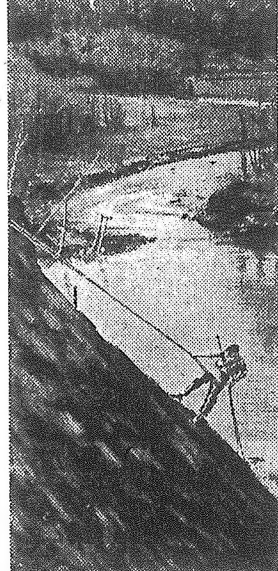
Дирекция киевской студии утвердила литературный сценарий Ю. Мокриева и Ф. Лопатинского «Савва Чалый» — о крестьянских восстаниях середины XVIII столетия. В сценарии использован украинский фольклор. Авторы начинают режиссерскую разработку сценария. Фильм ставит режиссер Б. Тягно.

Утвержден литературный сценарий В. Павловского «Всадники» по одноименному произведению Ю. Яновского. Принят сценарий «Два капитана» сценариста О. Донченко (режиссер А. Штрижак).

Драматург Суходольский и режиссер Тасин работают над сценарием «Кармелюк» — о народном герое крестьянских восстаний начала XIX столетия в Подольской губернии. Принято либретто сценариста Кнорре «Первый самолет» о борьбе с немецкой оккупацией на Украине. Сценарист Лаптев и писатель Габрилович (каждый в отдельности) продолжают работу над сценарием «Как закалялась сталь».

Украинский поэт Савва Голованивский пишет сценарий о великом украинском народном поэте, революционере-демократе — «Тарас Григорьевич Шевченко». Поэт И. Кулик пишет сценарий «Жандарм» по одноименной пьесе Ивана Франко.

Сценарист Соловьев продолжает работу над сценарием «Одиночество» по роману Н. Вирта.



В альпинистском лагере киноработников «Рот-Фронт». Тренировочный спуск.

по СССР

КИЕВ. (Наш корр.). Киевская студия Украинфильм формирует постоянный симфонический оркестр. Заключены договоры с музыкантами Киева и других городов Украины. При дирекции студии организован музыкально-художественный совет, к участию в котором привлекаются украинские композиторы Ревуцкий, Лятошинский, Козицкий, Йориш и Смекалин.

КУЙБЫШЕВ. Рабочие, инженеры и техники куйбышевского завода киноаппаратуры развертывают социалистическое соревнование по подготовке к 20-летию Великой пролетарской революции. Коллектив механосборочного цеха обязался к юбилею перевыполнить план выпуска новых машин (склеечных полуавтоматов и матировочных машин), а план всего года — превысить на 20 процентов. Машины завод обязуется выпускать только отличного качества.

РЯЗАНЬ. Колхоз им. Л. М. Кагановича отметил первую годовщину существования колхозного звукового кинотеатра. За год колхозники просмотрели свыше 60 фильмов. Театр посетило более 10 тысяч зрителей.

ТБИЛИСИ. Республиканским управлением по делам искусств утверждена художественная коллегия при директоре Госкинпрома Грузии. В коллегию входят тт. А. Титберидзе (председатель), И. Кикнадзе (зам. председателя), Л. Эсакия, М. Чиаурели, Н. Шенгелая, И. Масашвили, Л. Васадзе и др.

КИЕВ. (Наш корр.). Редакция многотиражки «За большевистский фильм» киевской студии Украинфильм выпустила киногазету, посвященную работе подшефного студии колхоза им. Сталина. Киногазету снимал оператор Александров. Газета будет демонстрироваться на всесоюзной сельскохозяйственной выставке.

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»

В студии Ленфильм заканчивается подготовительный период по постановке первой серии фильма «Великий гражданин» (сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера). Режиссер Ф. Эрмлер заканчивает разработку режиссерского сценария. Готовится генплан. Подбираются актеры. В роли Петра Шахова будет сниматься артист Н. Боголюбов, в роли Каца — Е. Альтус, Дубка — А. Зражевский, Ольги — Н. Рашевская. Картину будет снимать оператор засл. артист республики А. Кальцатый. Звукооператор И. Дмитриев. Художник Н. Суворов. Музыку к фильму напишет композитор Д. Шостакович.

Коллектив фильма «Великий гражданин» решил снять всю картину на советской пленке. Недавно постановочный коллектив обратился к работникам Шосткинской фабрики пленки с письмом, в котором вызывает их на соревнование, просит оказать содействие и дать высококачественную пленку.

Обращение коллектива «Великий гражданин» было широко обсуждено на собраниях рабочих, инженеров и служащих Шостки. «Коллектив фабрики, приветствуя, выдвинутые вами предложения, — пишут бригаде «Великий гражданин» работники Шостки, — включается в работу по созданию этого фильма. Фабрика активно реализует план намеченных конкретных мероприятий по выпуску высококачественной пленки для картины «Великий гражданин».

17 мая в Шостку выехали представители постановочного коллектива (нач. бригады Левин и гл. оператор А. Кальцатый) и киностудии Ленфильм (зам. зав. кинолабораторией Блюмберг) для читки сценария фильма и ознакомления коллектива пленочной фабрики с ходом работы по постановке фильма и заключения договора на соревнование.

И. М. Ларионов

Трест «Союзкинохроника» с глубоким прискорбием извещает о безвременной смерти оператора Алма-Атинской студии «Союзкинохроника» тов. **Ларионова И. М.** и выражает свое соболезнование семье покойного.

Утро восходящего режиссера

Режиссер Крохоткин проснулся необычно рано. Только что пробило 12 часов. Солнце настойчиво пробивалось сквозь тяжелые портьеры номера гостиницы «Москва», специально снятого для того, чтобы Крохоткин мог спокойно работать над сценарием. Дома, знаете, обстановка не располагает к работе.

— Вот я, — думал Крохоткин, — безусловно новый человек и творчески одаренный работник, а никак не могу придумать тему для своей новой картины. Это должно быть, конечно, опять что-нибудь проблемное. Цикл морально-психических проблем — вот тема моего творчества.

Но где найти проблему? Советская честь — ставил. Советская любовь — ставил. Советская ненависть — вот тема, да подлец Мишка ставит, вырвал у меня прямо из-под носа! И Крохоткин тяжело задумался.

Да, тяжелая у меня специальность. Вот приходится мне жить в гостинице, вдалеке (целых два квартала) от родной квартиры. Оторван от жены и детей. И ничего, не ропщу. Покоряюсь. Будь на моем месте какой-нибудь человек прошлого, он бы тосковал, буйствовал, ревновал. А я нет. Не тоскую. И не ревную. Потому что я вполне современный человек.

Стой! Да ведь это идея. Ревность. Наше советское отношение к ревности — вот тема. И никто еще не ставил. Ура! — закричал, прыгая по полу Крохоткин.

*

В сценарный отдел студии, где его ждали с утра, Крохоткин вошел, весело насвистывая мотив из своей картины.

Крохоткину предложили прочесть сценарий из современной жизни под названием «И бухгалтер тоже человек».

Автор этого сценария на 60 страницах с необ'яснимым пылом доказывал, что бухгалтерия — это не контрреволюционная специальность, а скромная, необходимая нам работа. Посвящался сценарий главному бухгалтеру киностудии. Проблема в сценарии была, но ревностью и не пахло.

— Нет, не подходит, — сказал Крохоткин. — Моя следующая работа будет посвящена проблеме ревности в современных условиях. Вот если бы у вас был сценарий на эту тему...

— Ревность? Гениально! Самая актуальная тема! — вскричал автор, почуяв запах кассы. — Так этот сценарий легко можно переделать. У меня уже наворачивается сюжетец. Примерно так: все думают, что бухгалтер Иванов или Сидоров (фамилия должна подчеркивать обыденность этого человека) — вредитель. У него отбивают жену, но он не ревнует. Все изумлены. И, убедившись в превосходных моральных качествах бухгалтера, оказывают ему общественное доверие, выбирая сборщиком профсоюзных взносов. Каково?

Но Крохоткину план не понравился.

— Нет, знаете, это не то. Мне нужно показать проблему в масштабе. Например, как ревнует бригада трактористов или эскадрилья самолетов.

— Позвольте! Я это могу сделать. У меня же будет ревновать вся бухгалтерия крупного главка!

— Нет, мелко, мелко, — мечтательно произнес Крохоткин и вежливо раскланялся.

Утро это, начавшееся так счастливо, было несколько странным. Крохоткину предложили еще один сценарий, утвержденный студией, на тему участия детей в гражданской войне. Сценарий Крохоткину понравился.

— Но, — сказал он автору, — если хотите, чтобы я его ставил, надо ввести в него ведущий мотив ревности. Показать, как ревнует осколок прошлого — в лагере белых, и затем подлинное наше отношение к ревности в рядах красных...

— Но позвольте, — возмутился автор, — ведь в сценарии герои — дети.

— Дети? Это не важно! Вы недооцениваете развития современного ребенка. Вот я, например, уже в 9 лет... Впрочем, можно в сценарии ввести и пары две взрослых, а дети будут играть рядом. И все будет в порядке. Вы можете ввести этот сценарий в план, Василиса Силантьевна, — обратился Крохоткин к зав. сценарным отделом. — Конечно, за переделку мне надо...

— Нет, — закричал долго сдерживавшийся автор, чувствуя как от него уплывает добрая половина авторских. — Я не согласен! Я не дам вам сценарий на переделку! Буду с вами спорить! Я буду жаловаться руководству!

— Что вы, батенька! — невозмутимо ответил Крохоткин. — Кому жаловаться? Кто возьмет ваш сценарий? Ведь в плане его нет? Ведь план-то на меня составляют, а не на темы. Я, как завод, — по мне планируют продукцию. Что хочу, то и ставлю. Не буду я из-за вас свой план ломать. Я — ведущий режиссер...

— Куда? — усумнился автор.

— Что куда? — не понял Крохоткин.

— Я спрашиваю, куда ведущий? Крохоткин высокомерно повернулся спиной...

И тут случилось совершенно невероятное событие. Крохоткина вызвали в дирекцию и сказали, что если он не будет ставить этот утвержденный фабрикой сценарий, то он вообще ничего не будет ставить, что он будет гулять...

— Ну что ж, — обиделся Крохоткин, — и погуляю. И погуляю. И вы погуляйте.

И начался после этого необычайного утра обыкновенный серый день нашей киностудии. Крохоткин, уехав на юг, беззаботно гулял по берегу моря.

Отдыхала и фабрика. Павильоны пустовали. По примеру Крохоткина на юге отдыхали и многие другие режиссеры.

Удрученная дирекция предприняла небывалый шаг — сняла Крохоткина с зарплаты. Но Крохоткин был неуязвим. Новых картин было мало, и зритель шел смотреть старые, с которых Крохоткину обильно текли «отчисления», как автору или соавтору.

Отчаявшаяся дирекция совершила необычайный героический поступок: утвержденный сценарий предложили ставить молодому режиссеру. В ГУК это вызвало панику. Были предприняты срочные меры, чтобы прекратить подобное своеволие дирекции студии... «В то время как у вас есть свободные режиссеры, — гласил приказ, — например, Крохоткин, показавший в своей прошлой картине некоторый сдвиг и потому причисленный к числу достижений, вы выдвигаете нами не утвержденного Талантова, срывая ставку руководства наверняка...»

Директор студии непрерывно заседал с главным бухгалтером и начальником планового отдела, подсчитывая убытки и переверстывая план.

Крохоткин давал в газеты интервью: «Изучая на курорте многообразие нашей жизни, я совершенно точно высчитал, что могу ставить три картины в год...»

Убытки фабрики достигали сотен тысяч рублей. Созывали аварийные совещания о простоях. На совещании все ругали дирекцию. Крохоткин прислал приветственную телеграмму: «Находясь под южным солнцем, я тяжело переживаю мой вынужденный простой».

Крохоткин развил активную общественную деятельность. Он выступал на многих совещаниях, бия себя в грудь. «Я требую привлечь к ответу виновников простоя! Почему, например, я не работаю и принужден чахнуть в отпуску. Мы все страдаем от отсутствия сценариев и бесплановости организации производства».

Речи Крохоткина имели огромный успех. Директоров снимали. Убытки списывали за счет немногих ставящихся картин. Крохоткин полнел, приобретал популярность и исподволь готовил сценарий... к 50-летию своей высокополезной художественной деятельности...

НЕ-ПЕССИМИСТ

Врид. ответств. редактора И. Л. АЛЬТМАН.

ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное Издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий мост, д. 21/5, тел. 1-94-40.

Уполномоч. Главлита В—26739.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.